

السينما

وأفلام

الفيديو

وأنت رها على

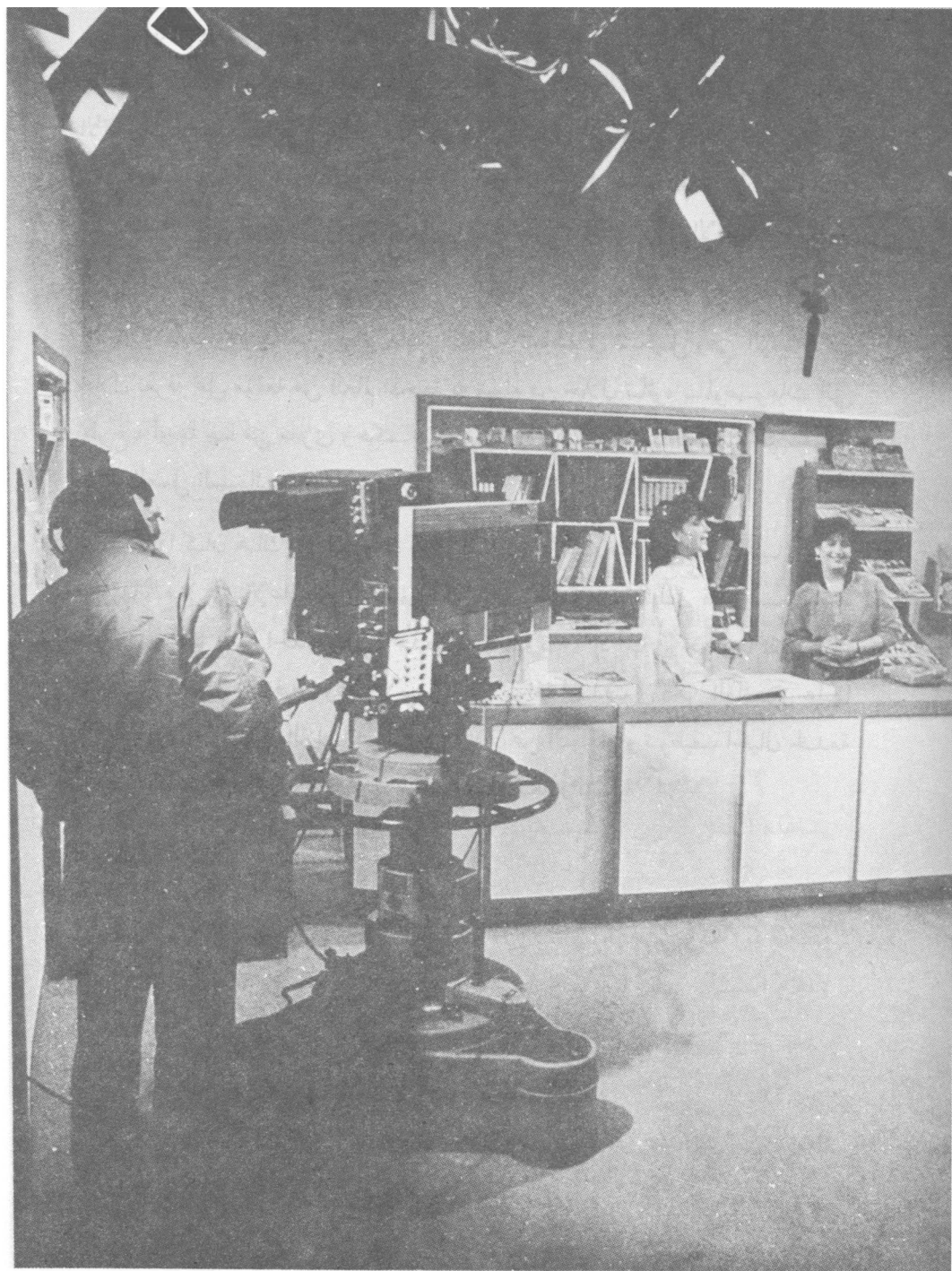
الأطفال



بمقام:
د. كافية
رمضان



إن نمو الطفل مشروط بخصائصه التكوينية من جهة، ومشروط بالظروف الاجتماعية والثقافية السائدة في مجتمعه من جهة أخرى، فالإنسان (الشخصية) والمجتمع (الثقافة) وحدة وظيفية متكاملة، وبقدر ما نهىء للطفل من فرص النمو السوي جسميا ونفسيا واجتماعيا وثقافيا، بقدر ما يكون التوقع عاليا من إمكانية سواء ذلك الشخص ومقدرته على المساهمة في رقي مجتمعه وتطوره.



ولكن وسائل الثقافة المختلفة ووكالات التثقيف المتنوعة، حتى وإن توافرت جميعها في المجتمع الواحد، ليس بالضرورة أن تكون قادرة على أداء دورها على الوجه الأكمل في تثقيف الطفل، إذا لم تكن قادرة على استشارته ثقافياً، وإذا لم تحمل رسالة تربوية هادفة، وإذا لم تكن قادرة على جذبها لكي يقبل على ما تقدم أو تطرح، وإذا لم تكن منسجمة مع بعضها بحيث يتوافر لها الشمول والتكامل والانسجام وتوحد الرؤية.

والسينما كوسيلة من وسائل نقل الثقافة تساهم في تشكيل وعي الإنسان من خلال تعرفه على موقعه من العالم المحيط به سواء من خلال تأثره بالموضوعات التي تطرح، أو بما بها من مغزى وحكمة، أو من خلال تأثره بالشخصيات التي تحمل عبء العمل السينمائي.

وإذا كان هناك من يرى أن سينما الكبار مازالت مثارا لجدل شديد حول ماهيتها، هي هي الإعلام أم التعليم أم الترفيه، إلا أن سينما الطفل قد حسمت منذ زمن طويل مثل هذا الجدل، فهي خليط من ذلك كله، إذ أنها في جوهرها تقوم على الإعلام والتعليم والترفيه، وعليه لا بد لها من توافر الهدف في ذهن القائمين عليها على الأقل، ولا بد من التزام الصدق في النقل عن الواقع أو توظيف الخيال لخدمة الحاضر والمستقبل، كما لا بد لها من توافر عنصر المتعة والتسلية^(١).

تحديد المشكلة :

إن المشكلة التي تعالجها هذه الدراسة تتركز في البحث عن الإجابة للأسئلة

التالية :-

- ١ - ما دور السينماء كوكالة من وكالات تثقيف الطفل ؟
- ٢ - ما الشروط الواجب توافرها في أفلام الأطفال؟
- ٣ - ما واقع سينما الأطفال في الوطن العربي؟
- ٤ - ما مدى مشاهدة الطفل في الكويت لأفلام السينما؟
- ٥ - على أي نوع من الأفلام يتركز إقبال الأطفال؟

حدود الدراسة :

تقتصر هذه الدراسة على البحث في الأفلام الروائية المتوفرة للطفل في الوطن العربي من خلال دور العرض أو من خلال البث عبر أجهزة الفيديو، كما تقتصر في شقها الميداني على الطفل في الكويت آياً ما كانت جنسيته.

تنظيم الدراسة :

١ - تتعرض هذه الدراسة للسينما كوكالة من وكالات تثقيف الطفل، كوسيلة اتصال جماهيرية.

٢ - تتوقف هذه الدراسة في شيء من التأيي عند الشروط الواجب توافرها في أفلام الأطفال وذلك من حيث :-

أ - الأهداف.

ب - الفكرة والمضمون.

ج - الطريقة والأداء.

د - التنوع في الانتاج.

هـ - المناخ العام.

٣ - تعرض الدراسة لواقع سينما الأطفال في الوطن العربي ثم تعرج على ما يشاهده الطفل العربي في الوقت الراهن.

٤ - تتعرض الدراسة بعد ذلك لأثر الفيديو على ارتياد دور العرض السينمائي منطلقة إلى عرض الدراسة الميدانية لتعرف كم ونوع مشاهدة الطفل في الكويت لأفلام السينما.

٥ - النتائج والتوصيات.

السينما كوكالة من وكالات تثقيف الطفل :

إن وكالات تثقيف الطفل تساهم كل منها في تربية الطفل وتثقيفه، ويقف على

رأس تلك الوكالات الأسرة بما توفر من مناخ نفسي يفترض أن يقوم على الحب والتقبل والرعاية الدائمة نفسياً وجسدياً، وبما تقدم للطفل من فرص التعلم بإتاحة القدوة الحسنة أو تشجيع السلوك المرغوب ونبذ غير المرغوب، أو بما تتيحه له من ألعاب تربوية هادفة أو كتب ومطبوعات أو وسائل ترفيه وتسلية، أو بما توفره له من حرية في الحركة والتعبير.

يأتي بعد ذلك دور المدرسة كوكالة من وكالات تثقيف الطفل تساهم في بناء شخصيات الأطفال وفقاً للنموذج الاجتماعي والثقافي الذي يؤهلهم للانخراط في سلك الجماعة والتكيف معها، وبما يؤهلهم لكي يكونوا قادرين على استيعاب التغير الثقافي والمساهمة في تطوير مجتمعاتهم.

ويفترض أن يساهم المسجد ودور العبادة كوكالة من وكالات تثقيف الطفل في إمداد الطفل بالمعلومات الدينية والثقافية والاجتماعية، التي تساعد في إعدادة إعداداً تربوياً سليماً، وإن كان دور هذه الوكالة في الوقت الراهن مازال قاصراً إلى حد كبير.

يأتي بعد ذلك دور المراكز الثقافية المختلفة والتي تتحمل عبئاً هاماً من أعباء تثقيف الطفل وتطبيع اجتماعياً وذلك من خلال ما توفره من خدمات تثقيفية وترويجية واجتماعية، ولكن تأثير هذه المراكز مشروط بدرجة توافره في بيئة الطفل، ومشروط بنوع الخدمات التي يقدمها، وكم ما يقدم من أنشطة وبرامج وفعاليات.

يأتي بعد ذلك دور وسائل الاتصال الجمعي والثقافة الجماهيرية تلك التي تتمثل بأجهزة الاعلام المقروءة والمرئية والمسموعة والتي بدأت تغزو حياة البشر وتقهر عقولهم المستسلمة بلا دفاع، ومن ثم تؤثر في سلوكهم واتجاهاتهم. فقد أشارت كثير من الدراسات إلى أن كل فرد حين يستقبل تلك الرسائل والإشارات الواردة إليه عبر أجهزة الإعلام إنما يفسرها من خلال حيز حياته ومخزون خبرته ومن ثم يتقرر كيف يستجيب لها^(٢). وتشكل أجهزة الإعلام المرئية جاذبية خاصة للمشاهد لأنها مليئة بالحركة واللون. وإذا كان التلفزيون قد أثر على مكانة السينما في حياة الكبار والصغار معاً، إلا أن للسينما بهجة خاصة لا تتوافر للتلفزيون «فالطفل حينما يذهب للسينما،

إنما يخرج عن نطاق عالمه المحدود بالمنزل وأفرادة ليقضي فترة ممتعة خارج أسوار المنزل، وتكون صحبته لوالديه أو إخوته أو أقرانه أو الأطفال الآخرين مدعاة لسرور بالغ لأنه يعتبرها مشاركة له في خبرة مليئة بالترفيه والتسلية والإثارة^(٣). كما أن الانتقال إلى دار العرض يعدها رحلة شيقة بها من التغيير الشيء الكثير، ويجد بها متعة عقلية وراحة جسدية ونفسية، فالظلام السائد في صالة العرض يمنح الشعور بالراحة، والانتقال إلى جو السينما يعطي إحساساً بالانعزال عن العالم الخارجي بكل همومه ومشكلاته^(٤).

السينما والمردود :

قد يكون للسينما مردود إيجابي أو مردود سلبي وذلك بحسب المضمون أو المحتوى الذي يطرحه الفيلم السينمائي فقد يكون الفيلم سارا مبهجاً يمد الأطفال بمعلومات وخبرات جديدة وقد يكون ضاراً لما يحويه من تشويه للقيم والمفاهيم أو لما يثيره من مخاوف ومؤثرات.

وإذا كان الجانب السلبي موجوداً إلا أنه يعتبر خروجاً عما يجب أن يكون، إذ أن السينما كوسيط من وسائل نقل الثقافة أو كوسيلة للترفيه والتسلية يفترض أن يكون الدور الأساسي لها هو الدور الإيجابي وأي مساس به يعتبر مساساً بالهدف الأساسي من إنشاء السينما أو إنتاج الفيلم السينمائي.

السينما كوسيلة اتصال :

إن التقدم غير العادي في تكنولوجيا ومؤسسات الاتصال ينطوي على امكانيات وآفاق هائلة لوسائل الاتصال بحيث يمكنها أن تثري الوجود الإنساني وأن تقدم المعلومات والقيم التربوية بعمق وبصيرة، وأن تعمل على تنمية الذوق والابتكار وأن تعكس بشكل أفضل تنوع الثقافة على نحو يخلق مواطنين أكثر حكمه وأغنى ثقافة^(٥).

وأفلام السينما يمكن أن تكون مصدراً ثقافياً هاماً وفاعلاً وذلك للمتعة الفائقة التي تحققها مشاهدة العروض السينمائية في جو حافل بالاثارة والبهجة، وتأثيرها على الأطفال تأثير بالغ لأن الطفل يستجيب لتأثير السينما حسب خلفيته وحاجاته فهو يحصل من السينما على ما يكون له وظيفة في حياته، كما يستبقى في ذاكرته ما يقرب من ٧٠٪ مما يشاهده في السينما، وتظل تلك الذكريات حية في عقله فترة تمتد إلى أربعة شهور تقريباً^(٦).

وتأتي جاذبية السينما بالنسبة للأطفال من كونها تعتمد الحركة السريعة واللون والمؤثرات الصوتية فهي فن تصويري بل لعلها أكثر الفنون حيوية لأنها الفن الذي ينقل الواقع بأكمل موضوعية نتيجة لطبيعة الكاميرا الميكانيكية، وهو قادر على أن يعكس الاحساس بالواقع خيراً مما يفعل غيره، وأن يفرض علينا حاضراً العالم ويدلنا على ثقل الأشياء ويحيطنا بوجود الأشخاص، إنه باختصار يعطينا عالماً وإن كان من الصور إلا أننا لا نجد عسراً في النفاذ إليه والذوبان فيه^(٧).

أما بالنسبة للطفل غير القارئ فهي وسيلة لنقل المعرفة وتوصيل الابتكار بل حتى بالنسبة للطفل القارئ فإن السينما قادرة على توضيح بعض المعاني مما لا تتمكن الكلمة المطبوعة من نقله بنفس الدقة والوضوح. وقد أثبتت بعض الدراسات التي قارنت بين الأفلام السينمائية والكلمات المنطوقة أو المطبوعة أن تأثير الفيلم السينمائي يكون عادة أقوى بكثير من تأثير الوسائل الأخرى فيما يتعلق بتعليم الطفل وثقافته، ففي إحدى الدراسات وجد أن استرجاع التلاميذ للمادة المعروضة في صورة فيلم سينمائي كان أفضل من استرجاعهم لنفس المادة عندما قدمت لهم في صورة محاضرة^(٨).

الشروط الواجب توافرها في أفلام الأطفال :

أولاً : من حيث الأهداف :

١ - أن أول هدف يجب أن يتوافر لأفلام الأطفال هو الترفيه والتسلية فإذا لم

يجد الطفل متعة ومسرة في مشاهدة الفيلم فإنه لن يصبر على المتابعة وشأنه مع الفيلم السينمائي شأنه مع مختلف وسائط نقل الثقافة كالكتاب والصحيفة والبرنامج الإذاعي أو التلفزيوني أو العرض المسرحي ، فأني وسيط يفقد ميزة الترفيه والتسلية يسقط في نظر الطفل منذ الدقائق الأولى حتى وأن تضمن قيماً تربوية عالية .

٢ - تنمية معلومات الطفل سواء في الجانب اللغوي أو العلمي أو الديني أو التاريخي أو الجغرافي أو غير ذلك من جوانب المعرفة الانسانية . فهو حينما يشاهد فيلماً عن الأطفال في الاسكيمو مثلاً فإنه إنما يتعرف من خلال ذلك موقع بلاد الاسكيمو وطبيعتها الجغرافية ومناخها وأساليب حياة الناس فيها وعاداتهم وتقاليدهم وأزياءهم وطرائق تفكيرهم كما يتعرف ما يمد به حصيلة لا تنسى من المعلومات والمعارف وكذلك الحال مع أي فيلم يشاهده إذا تضمن جانباً طيباً من المعلومات^(٩) .

٣ - استشارة التفكير وأعمال الذهن وذلك حين يتضمن الفيلم دعوة لذلك ، كأن يطرح مشكلة تبحث عن حل على أن تكون المشكلة مناسبة لمقدرة الطفل العقلية ، وأن تكون مما يجذب الطفل ويثير اهتمامه .

٤ - تقديم نماذج من السلوك الإنساني الذي يمثل القدوة والمثال فيما لو أحسن تقديمه بحيث يبصر الطفل بالسلوك المرغوب وينفره من السلوك غير المرغوب خاصة عندما ينتهي الموقف بغلبة الخير على الشر .

٥ - إغناء خبرات الطفل بتبصيره بأنماط الانفعالات البشرية في المواقف الحياتية المختلفة بحيث تتكون لديه حصيلة تضاف إلى خبراته السابقة في هذا المجال مما يساعده على توقع ردود أفعال الآخرين إزاء بعض التصرفات بما يساعده ضبط سلوكه من جهة وتقبل انفعالات الآخرين من جهة أخرى^(١٠) .

٦ - ترقية احساس الطفل بالجمال بشكله المطلق والاستدلال من هذا الجمال على قدرة الخالق عز وجل وعلى بدائع صنعه بما يدعم إيمان الطفل بالخالق من جهة وبما يجعله مقدراً للجمال مدركاً لمواطنه قادراً على الاحساس به من جهة أخرى .

٧ - الارتقاء بمشاعر الأطفال وتدعيم الحس الإنساني عندهم ، وذلك حين

يقدم الفيلم نماذج من الأحداث التي تحرك تلك المشاعر دون إثارة للعصبية الضيقة أو التحيز لأصل أولون أو أنتهاء بما يساعد في التقريب بين البشر.

٨ - تنمية الذوق الفني عند الطفل حينما يكون العرض مساهما في تدعيم ذلك كأن تقدم نماذج دالة على الانسجام في الألوان، أو التنظيم والتنسيق وحسن الترتيب.

٩ - تنمية النزعة إلى الخيال المبدع والخيال عند الأطفال بما يساعدهم في تنمية القدرة على الابتكار وعلى تجميل الحياة وتحسينها.

١٠ - مساعدة الطفل على تقبل الحياة كما هي، واكتشاف معان جديدة للحياة فمشاهدة الطفل للأفلام التي تصور نماذج تبدو واقعية فإنهم يعدون ذلك خبرة جيدة تبصرهم بالحياة من حولهم.

١١ - التنفيس عن المشاعر المكبوتة حينما يجردون في الأفلام متنفسا لما يعانون منه ولا يستطيعون إزاءه حلا، فمشاهدة الأطفال مثلاً لأفلام الخيال العلمي أو الخوارق (كالرجل الخارق Superman أو المرأة العجيبة Wonder woman - يمنحهم الاحساس بإمكانية السيطرة على عالم الكبار ذلك العالم الذي يرونه مليئاً بالغرابة والسحر^(١١)).

١٢ - المساعدة في تكوين الاتجاهات، الايجابية نحو القيم الإنسانية الفاضلة كالحق والخير والجمال بحيث يتبنى الطفل هذه القيم عندما يتشربها ويتشبع بها.

ثانياً : من حيث الفكرة والمضمون :

١ - لما كانت اهتمامات الأطفال وميولهم تختلف باختلاف مستوى النضج والمرحلة العمرية التي يجتازونها لذا فإن الأفلام المقدمة للصغار يجب أن تحدد المرحلة العمرية التي تتوجه إليها، وأن تختار الفكرة أو مضمون الفيلم بما يناسب تلك المرحلة على وجه التحديد.

٢ - الأفلام المقدمة للأطفال ما دون سن المدرسة يجب أن تكون سريعة الايقاع متغيرة المواقف بحيث لا يتجاوز المشهد الواحد الدقائق الثلاث على أبعد

تقدير وذلك لكي يناسب الفيلم مدى الانتباه عند الأطفال في هذه المرحلة العمرية .
أما اذا كان الفيلم مقدما لأطفال ما بعد هذه المرحلة فبالامكان زيادة طول المشهد الواحد على أن يكون المشهد غير مثير للملل الطفل المشاهد أو دافعاً له للتوقف عن متابعة الأحداث ، مما يؤدي إلى عدم الاستفادة من بعض المشاهد أو من الفيلم بأكمله .

٣ - يميل الأطفال في مرحلة الطفولة المبكرة إلى الأفلام الضاحكة وخاصة التي تعتمد الشخصيات الحيوانية ، بينما يميل الأطفال في مرحلة الطفولة المتوسطة إلى الأفلام التي تدور حول الأطفال في البيئات المختلفة أما الأطفال في مرحلة الطفولة المتأخرة فيميلون إلى الأفلام التي تدور حول المغامرات بأنواعها ، كما يميلون إلى الأفلام ذات المضمون الاجتماعي والانساني .

٤ - يلزم أن تلتزم أفلام الأطفال بالتوجيه البنائي للأطفال كأن تقدم لهم مواقف الحياة على أساس من الايجابية والتفاؤل الذي يجعلهم يقبلون على الحياة ويحبونها ولا يخشونها أو يخشون الغد . وذلك لا يعني البعد عن الواقعية والاتجاه إلى المثالية المطلقة ولكن أن نقدم مواقف الحياة الطبيعية بما تحمل من خير وشر ، دون أن يشعر الطفل بالتهديد وذلك كأن نقدم التفسيرات والايضاحات المناسبة وتبصير الطفل بكيفية معالجة المشكلات ومواجهة الصعوبات على نحو بناء ، مع التأكيد على الاتجاه إلى المثالية في الأفلام المقدمة للصغار في مرحلة الطفولة المبكرة ، والاتجاه للواقعية كلما تقدم الطفل بالعمر وذلك لكي تأتي الأفلام منسجمة مع طبيعة نمو الأطفال ومستوى نضجهم .

٥ - يلزم أن تكون أفلام الأطفال موجهة توجيهاً بنائياً ايجابياً في مجال تدعيم النماذج البشرية ذات الصلة الحميمة بالطفل كصورة الأب أو الأم أو الجد أو الأخ أو الجار أو المعلم أو الطبيب أو رجل الشرطة أو غيرهم من الشخصيات ذات الاحتكاك بالطفل فلا تظهر بصورة تثير فزع أو تحمل قياً يرفضها الطفل أو تقدم بطريقة تدفعه إلى كرهها وعدم تقبلها .

٦ - أن تنطلق أفلام الأطفال من واقع اهتماماتهم ، وتستجيب لميولهم وتناقش قضاياهم ، وتفتح أمامهم آفاق المستقبل .

ثالثاً : من حيث الطريقة والأداء :

١ - الاعتماد على الحركة ذات الايقاع السريع والأحداث التي تتطور بسرعة بحيث يتابعها الطفل دون ملل .

٢ - الاقلال من الحوار والابتعاد عن السرد .

٣ - أن تكون جمل الحوار مقيدة واضحة لا تخلو من الاطناب أو الجمل الاعتراضية ، أو التقديم والتأخير .

٤ - التأكيد على منطقية الأحداث وحسن تسلسلها من المقدمة إلى الحبكة أو العقدة إلى النهاية .

٥ - أن يتعرف الطفل المشكلة التي يدور حولها الفيلم منذ الدقائق الأولى بحيث لا يتوه في التفاصيل والمقدمات الطويلة ، كما يجب أن تنتهي عقدة الفيلم نهاية سريعة ومبررة وغير محيرة .

٦ - أن يتيح الفيلم للطفل فرص التفكير والمشاركة في توقع الأحداث بحيث يساعده على الملاحظة وأعمال الذهن والتنبؤ والاستنتاج .

٧ - أن تكون الشخصيات الرئيسية التي تقوم بالتمثيل من الشخصيات الحيوانية ، أو الدمى أو البشر أو الرسوم المتحركة أو خليط من هذا وذلك ويمكن أن يشارك الأطفال كممثلين في هذه الأفلام ، على أن يقل ما أمكن شغلهم لأدوار البطولة لتأثيرها على الطفل البطل من جهة ، ولأثر ذلك على الطفل المشاهد من جهة أخرى نضرب مثالا مما لا يتسع المجال لذكره هنا ويكفي أن نضرب مثالا بالطفل البطل الذي قد يعتاد الظهور وحب الأضواء منذ وقت مبكر فإذا انحسرت عنه شعر بالألم والاحباط ، بالاضافة إلى ما يمكن أن يؤدي إليه انشغاله بالسينما من بعده عن دروسه وبناء مستقبله .

رابعاً : من حيث التنوع في الانتاج :

تختلف خصائص نمو الأطفال ومطالب نموهم وميولهم حسب المراحل العمرية التي يجتازونها، لذا يجب أن تتسم الأفلام بالتنوع الشديد في مجال الانتاج، بحيث يجد كل طفل ما يناسب ميوله ويستقطب اهتمامه . لذا يجب أن يوجه انتاج الأفلام بحيث يغطي الأنواع الآتية :-

١ - أفلام الخيال ومنها أفلام الخيال العلمي، والأساطير ولا يخفى ما للخيال من تأثير سيكولوجي فعال في التنفيس عن مشاعر الأطفال المكبوتة، وماله من تأثير في تشجيع الابداع والقدرة على الابتكار.

٢ - أفلام الرسوم المتحركة وهي تستقطب اهتمام معظم الأطفال، وإن كانت ذات جاذبية خاصة للأطفال في مرحلة الطفولة المبكرة والمتوسطة على وجه الخصوص على ألا تكون هذه الأفلام مرتبطة بالإثارة الزائدة أو الاعتماد على العنف وتقديم نماذج حادة من المقاتلة والعدوان، كما يجب ألا تكون ذات إيحاءات جنسية أو مثيرة للخوف أو الفرع من حيث الصورة أو الصوت المفاجيء . ولا يخفى أن أفلام الرسوم المتحركة بالامكان أن تقدم أنواعا مختلفة من القصص الخيالية أو الواقعية .

٣ - الأفلام المرحية، وهذه أيضا تستقطب اهتمام جميع الأطفال خاصة ما اعتمد منها على تقديم الضحك المعتمد على مفارقات الموقف، على أن تبتعد هذه الأفلام عن الضحك المعتمد على الحركات المصطنعة أو الألفاظ المبتذلة .

٤ - الأفلام الواقعية، وهي التي تعتمد قصصا مستمدة من الواقع، وخاصة ما ارتبط بحياة الرحالة أو المكتشفين والمخترعين، أو ما عالج حياة الأطفال في البيئات الجغرافية والاجتماعية والثقافية المختلفة أو أفلام المغامرات المشوقة .

٥ - الأفلام المستمدة من التراث، سواء أكانت مستمدة من التراث الشعبي المحلي، أو من تراث الشعوب الأخرى، وهي في العادة تمثل قصصا مشوقة، خاصة إذا اعتمدت قصصا مشهورة على أن تتم معالجتها بما يناسب الطفل وظروف المجتمع والحياة المعاصرة^(١٢).

٦ - الأفلام التسجيلية كأفلام الرحلات الواقعية كرحلة الإنسان إلى القمر مثلاً، أو تسجيل احتفالات ومهرجانات الأطفال الرياضية أو العامة على أن تقدم بأسلوب يخلو من الإطالة والسرد ورتابة الأحداث . وتدفعهم للإيجابية وتحببهم بالإنجاز والعمل وتحمل المسؤولية ومشاركة الجماعة والتعاون معها في سبيل صالح المجموع وتدعم إيمانهم بالحرية والديمقراطية واحترام الرأي المعارض .

٧ - يجب أن تلتزم الأفلام المقدمة للأطفال بعدم إثارة مخاوف الأطفال أو إثارة فرعهم، فلا تطرح أفلام العنف والمقاتلة والجريمة لما لذلك من أثر في تكوين الطفل النفسي، كما يجب أن تلتزم بعدم تقديم نماذج للسلوك السلبي الذي يقدم بصورة مثيرة للطفل، بحيث تدفعه لتقليدها أو تبني مواقفها خاصة وأن من الأطفال من يكون لديهم استعداد للتأثر والتقليد بتلك النماذج السيئة التي تبصرهم بالسلوك المنحرف أو غير السوي .

٨ - يجب أن تبتعد سينما الأطفال عن إثارة المشاعر الحادة عند الأطفال خاصة عندما تطرح أحداثاً يتعرض بها للأذى والألم الأطفال أو ذويهم أو غيرهم من الشخصيات المحببة، فيشعر الطفل أن الألم والأذى يهدده هو شخصياً .

٩ - أن تبتعد سينما الأطفال عن تقديم صور مشوهة عن الأسرة أو المدرسة أو المستشفى أو المسجد ودور العبادة لما لذلك من أثر سلبي على علاقة الطفل بهذه المؤسسات .

١٠ - الابتعاد عن طرح كل ما يمكن أن يسيء لقيمنا العربية والإسلامية أو يشوه ثقافتنا أو يسيء إلى علاقاتنا بالأمم والشعوب التي تربطنا بها أو أصر من المحبة والاحترام .

١١ - العناية بالشخصيات الرئيسة التي يقدمها الفيلم فلا تكون شخصيات ذات تأثير سلبي، كالمجرمين والأفاقيين والمخادعين إذ أن سيطرة مثل هذه الشخصيات على مجمل أحداث الفيلم تجعلها عالقاً في ذهن الطفل فترة طويلة بما يتبع ذلك من أثر سلبي .

خامساً : من حيث المناخ العام :

١ - قد تعتمد السينما فيما تقدم من أفلام مختلفة على صالات عروض الكبار، وهي في العادة لا تناسب الصغار لا من حيث حجم المقاعد أو نوعها أو درجة ارتفاع الأرضيات أو سهولة الحركة والدخول والخروج، وهي بذلك تشكل عقبة تحول دون الاستمتاع الأقصى من المشاهدة، كما أن هذه الصالات تعتمد على الأسلوب التقليدي في تصميم المبنى وهو أسلوب تخطته دول كثيرة تؤمن بأهمية ارتياد الأطفال لدور العرض السينمائي فوفرت دور عروض خاصة بالأطفال تعتمد الصورة والصوت المجسمين وتعتمد على المؤثرات المحسوسة بحيث تتيح فرص البهجة والمتعة طوال العرض.

٢ - أن تتاح للطفل فرصة التعبير عن آرائهم أو انفعالاتهم بما يشير إلى استجاباتهم للمواقف المختلفة سواء بالتصفيق أو الغناء أو التعليق.

٣ - أن تكون صالة العرض مزودة برسومات ولوحات لها علاقة بأحداث الفيلم، لتهيئة ذهن الطفل للعرض، وأن تكون الأغاني التي تسبق العرض لها علاقة بالأطفال لا أن تكون أغاني عاطفية للكبار، وبعضها يحمل نغماً كئيباً أو حزيناً، بما يتعد بالطفل عن تحقيق الهدف من ارتياد السينما.

واقع سينما الأطفال في الوطن العربي :

لقد احتلت أفلام الأطفال حيزاً طيباً في الصناعة السينمائية عند بعض الدول وقد بدأ الاتحاد السوفيتي في إنتاج تلك الأفلام منذ عام ١٩١٩ تبعته فنلندا فأنتجت أول فيلم للأطفال عام ١٩٢٠ ثم اليابان عام ١٩٢٤. وبعد أن وضعت الحرب العالمية أوزارها نشطت صناعة السينما فأنتجت بعض البلدان المتقدمة أفلاماً تمثيلية وتعليمية وأفلاماً قصيرة للأناشيد الجماعية والرسوم المتحركة والدمى^(١٣). ثم توالى إنتاج الأفلام سواء في الدول الاشتراكية أو الرأسمالية كل حسب توجه معين، فالمجتمع الاشتراكي حرص في مجال إنتاج الأفلام على تأكيد القيم التي يؤمن بها، بينما

نرى الدول الرأسمالية لم تستطع أن تتخلص من طغيان الجانب التجاري في إنتاج الأفلام .

وإذا حاولنا تتبع صناعة السينما في الوطن العربي فسنجدها معدومة تماما في كثير من بلدان الوطن العربي أما الدول التي عرفت صناعة السينما فهي قد ركزت انتاجها على أفلام الكبار دون الصغار أو الناشئة اللهم أفلاما قليلة وقصيرة أنتج أولها عام ١٩٦٢ ، ومنها (قصة شجرة) و(حكاية فرقع لوز) و(السندباد الأخضر) و(الأرقام) وشقاوة سمسم و(عصام وعزيزة) و(خمسة وواحد) و(الجوكر) و(طفل في الزحام)^(١٤) وهذه في معظمها أفلام قصيرة لا تنطبق عليها شروط أفلام الأطفال الروائية .

وعلى ذلك فإن الطفل العربي مازال محروما من هذا الفن الذي يمكنه أن يحمل الترفيه والمتعة والثقافة والمعرفة ، وهو إذا ما أراد أن يشاهد فيلما سينمائيا فسيكون مخيرا بين أمرين لا ثالث لهما . . . أما مشاهدة الأفلام المنتجة للكبار وبعثها وسميها . وأما مشاهدة الأفلام المستوردة في ثقافة غير ثقافته وتعبر عن مشكلات وقضايا قد لا تكون هي مشكلاته وقضياه ، وتتكلم بلغة لا يتقنها وربما لا يستطيع متابعة الترجمة التي يحملها ذلك الشريط أما لضعف قدرته القرائية ، لأن تلك اللغة لم تقدم بحيث تناسب مستواه اللغوي أو قدرته على القراءة من حيث اختيار الألفاظ أو طول الجملة ، أو درجة وضوحها أو مدة بقائها على الشاشة ، إذ قل من الأفلام ما يقدم ناطقا (مدبلجا) باللغة القومية للطفل العربي .

وإذا حدث واستطعنا أن نتخلص من العائق اللغوي بتكييف اللغة للطفل العربي فمن أين لنا القدرة على تكييف مضمون كم هائل من تلك الأفلام التي تشكل غزوا ثقافيا حادا؟؟ ولسنا مبالغين في شيء إن قلنا أن أخطر ما تواجه مجتمعات العالم الثالث هو أنها مهددة بغزو سينمائي لا تقوى على رده قد يحدث ارتباكاً في البيئة الاجتماعية ويجرف شبابنا إلى ضروب من السلوك تتنافى ومقومات المجتمع الأخلاقية والذهنية^(١٥) وإذا كان هذا الأمر يصدق على الكبار فما بالنا بالناشئة والصغار الذين لا يملكون الحس النقدي الذي يساعدهم على تقييم ما يشاهدون ، بل هم أشد

عرضة لامتناس ما يشاهدون فيتأثرون دون أن يملكوا القدرة على المقاومة أو الرفض فيمتصون القيم والاتجاهات وأنماط السلوك، ويتعلمون بعض العادات الاجتماعية التي قد لا تناسب مجتمعاتهم بقيمتها الأخلاقية والاجتماعية والدينية^(١٦).

ما الذي يشاهده الطفل العربي الآن :

يثبت الواقع أن الطفل العربي محروم من مشاهدة أفلام أنتجت خصيصاً له، وهو أمام الرغبة في مشاهدة الأفلام التي تحمل الترفيه والتسلية لا يجد بديلاً لأفلام الكبار فهي بطبيعتها تناقش موضوعات لا تقع في دائرة اهتمام الصغير، وتطرح أفكاراً لا تناسب فكره أو مستوى نضجه، هذا إذا كان الفيلم جيداً، أما إذا كان الفيلم رديئاً فإن محاذير كثيرة تحيط بمشاهدة الصغير لذلك الفيلم لما يمكن أن تحمله تلك الأفلام من تشويه للقيم أو غرس لاتجاهات سلبية عند الناشئة.

ويكفي أن نضرب على ذلك مثلاً بظهور شخصية المرأة في الأفلام العربية المنتجة للكبار^(١٧). وما يمكن أن يصل إليه الطفل من خلال مشاهدته المتكررة للأفلام، فهي في كثير من الأفلام امرأة ساقطة، وسقوطها يرتبط بمسببات قد تبدو تافهة فانشغال الزوج عن الزوجة يدفعها للسقوط، وعدم حصول أخ البطلة على قميص مناسب يدفعها للسقوط وعدم القدرة على شراء الدواء لوالدتها المريضة يدفعها للسقوط والتخلص من عذاب الأب القاسي يدفعها إلى السقوط، وإغراء الشاب الوسيم يدفعها للسقوط. بل قد تكون هي ساقطة أصلاً وتغوي الرجل البريء وتدفعه للسقوط. أو قد تظهر المرأة بصورة المرفهة التي لا تهتم إلا بشكلها ومظهرها وتوافه الأمور أو المرأة الانفعالية التي لا تستطيع أن تحكم عقلها وتنظر في أمرها ولا بد من وصاية عليها أو المرأة السلبية أو مسلوقة الإرادة^(١٨).

إن صورة المرأة كما تظهر في الأفلام العربية تجعلها تدور في الغالب في ثلاث يتمثل بالمرأة القاصر، والمرأة العورة والمرأة الانفعالية وهذا الثلاث الاختزال لدور المرأة الذي يجعل من المرأة عبئاً وتابعاً يفسح المجال لاختزال رابع ينتج عنه، هو المرأة الخادم. وهنا تحاط المرأة بأسطورة الأداة المسخرة لخدمة الأخوة وهي صغيرة، وخدمة

الزوج وهى كبيرة وذلك لقاء تحمل عبثها وستر عورتها . لا أهمية لها إلا إذا قامت على شئون منزلها، ولا وظيفة لها إلا فى استنزاف طاقاتها فى جهد صامت صابر - تطمس حاجتها للبروز وتحقيق ذاتها من خلال الخروج إلى العالم العريض والمشاركة فيه وصناعة أحداثه . حتى إن وضعية المرأة الخادم تحرمها فرصة التعليم والتدريب الذى ينظر إليه كجهد ضائع وتوظيف مالى لا مردود له طالما إنها تصبح زوجة وتقع فى المنزل . ولا شك أن اختزال كيان المرأة إلى هذا البعد هو الخطوة الأولى الضرورية لإمكانية استلابها إقتصاديا حيث تمشر فى وضعية الطاقة الإنسانية التى تبذل جهداً غير مثنى^(١٩) ومن الواضح أن تكرار هذا الطرح من خلال وسيلة إعلامية لها تأثيرها سواء أكانت المشاهدة من خلال الفيلم السينمائى المبتوث سينمائياً أو من خلال الفيديو وجهاز التلفزيون له تأثيره البالغ على تكوين الاتجاه سواء عند الكبار أو الصغار، وتأثيره على الصغار أبلغ أثراً وأشد عمقاً .

هذا جانب، أما الجانب الآخر فهو نوعية الأفكار التى تطرحها الأفلام الفكاهية بشكل خاص والتى يقبل الصغار على مشاهدتها، فهذه لا تخلو من مشاهد الجنس أو الإيحاءات الجنسية بل قد تدور أحداث الفيلم كلها حول محاولة الرجل دفع المرأة إلى الموافقة على ممارسة الجنس معه .

أما الموقف من رجل الدين فيكفى أن نتابع كيف تظهر شخصية المأذون فى معظم الأفلام العربية، فهو شخص غبى شره يسهل خداعه وهو لا يهمه شئ سوى البحث عن ملء معدته أو جيوبه .

أما الشخصيات الأخرى كالمعلم والطبيب والمحامى فهى تظهر بصورة مهزوزة أيضاً وقد تعرضت كثير من هذه الأفلام للانتقاد حرصاً على الصورة العامة لهذه الشخصيات التى يجب أن تبقى محاطة بالاحترام والتقدير .

أما مشاهدة الطفل للأفلام الأجنبية فإننا سنتوقف عند الأفلام الأجنبية المخصصة للصغار وهذه لا تخلو من محاذير نتعرض لها فيما يلي :

١ - صعوبة اللغة، فقد وجد الباحثون أن نماذج الرسالة الإعلامية يرتبط

باستعمال رموز مفهومة المستقبل ويتجاوب معها بحيث تحدث اللغة التفاعل المطلوب كأداة للاتصال، على أن تكون اللغة في مستوى فهم الطفل ومقدرته على الاستيعاب. ويهتم الإعلاميون باستعمال الألفاظ التي يستطيع المستقبل فهمها حتى يحدث التناغم المطلوب الذي لا يتم إلا إذا عرفنا الإطار الدلالي لجمهور المستقبلين، ثم نظمنا الرسالة الإعلامية بحيث تتفاعل مع الجمهور في نطاق هذا الإطار نفسه. أما الارتفاع فوق مستوى المستقبل أو الهبوط الشديد دون مستواه فإنه يفسد عملية التناغم^(٢٠).

والأفلام الأجنبية تبث أفلامها بلغتها الأصلية معتمدة على الترجمة التي لا تختلف في طول عباراتها أو مستوى صعوبتها أو مدة بقائها على الشاشة عن الترجمة للكبار، أو تعتمد الدبلجة وهي قليلة بالقياس إلى الاعتماد على الترجمة.

٢ - البعد عن حاجات المستقبل، فالأفلام الأجنبية تعرض مشكلات وقضايا قد لا تمس حياة الطفل العربي أو قد تقدم قبيحا خاطئة أو قبيحا مرفوضة على الصعيد الاجتماعي أو الديني، إذ يكفي أن تطرح تلك الأفلام بلقطات سريعة وضمن أحداث الحياة اليومية معاورة الأب لشرب الخمر دون خرج، أو نوعية العلاقات التي تربط الذكور بالإناث، أو غير ذلك من القضايا التي ترتبط بمجتمع غريب عن الطفل.

٣ - تزييف الوعي، فمن أبرز الانتقادات التي وجهت إلى هوليوود على سبيل المثال أنها تعطى صورة زائفة عن الحياة والثقافة والمؤسسات الأمريكية، فالصورة التي تنقلها الأفلام إلى الخارج صورة مشوهة، تظهر الأمريكيين بمظهر الإسراف والبذخ والغلظة والاهتمام الشديد بالربح والراحة الماديين وعدم المبالاة بالظلم الاجتماعي والانشغال بالجمال البدني والجنس والعلاقات الغرامية السرية، والولع بالعنف والخروج على القانون^(٢١). . وإذا كان هذا الأمر متعلقاً بأفلام الكبار فإن الأفلام الموجهة للصغار لا تخلو من ذلك، بل إن المساهمة في تزييف الوعي تتضح في أفلام السوبرمان على سبيل المثال. . على الرغم مما قد يكون لها من فائدة فالرجل الأمريكي قادر على ما لا يقدر عليه غيره من البشر، وهو يعرف ما لا يعرفون، ولديه من

القدرات ما لا يملكون، وهو عادل وكريم ومدافع عن الحقيقة، ولا شك في أن مثل هذه الصورة عندما تنطبع في ذهن الطفل يصعب عليه تغييرها أو التخلص من أسرها.

٤ - اختلاف الثقافة، وما يتبع ذلك من اختلاف في الأمزجة والميول، فما يضحك الطفل البريطاني مثلاً قد يثير الاشمئزاز أو العطف أو أى احساس آخر مناقض ومختلف لدى مشاهدة الطفل العربى لنفس اللقطات التى ضحك عليها الطفل البريطانى، ومرد ذلك فى أغلبه أن الأوضاع الثقافية والظروف الإقتصادية هى التى تؤدى فى النهاية إلى تباين الأحاسيس والآراء، مع الإيمان المطلق بوجود ميول واهتمامات عامة بين كل الأطفال، كحب الطبيعة الجميلة مثلاً، ولكن حتى فى هذه الحالة فإننا نجد أن درجة إنفتاح الطفل لتقبل الجماليات مرتبط بدرجة ما يتم له من اشباع فى حاجاته الأولية من مأكّل وملبس ومسكن^(٢٢).

الفديو وأثره على ارتياد دور العرض السينمائى :

بعد ظهور التلفزيون تراجع عدد رواد السينما فى جميع أنحاء العالم، وذلك لأن الذين تتوافر لهم مشاهدة التلفزيون يجدون به تعويضاً عن الذهاب للسينما، وهو تعويض مريح لا يدفعون عليه أجراً جديداً ولا يكلفهم عناء الاستعداد للخروج أو الانتقال إلى دار العرض السينمائى ولا يجبرهم على الالتزام فى مقاعدهم طوال مدة العرض، كما يتيح لهم ممارسة بعض الأنشطة كالحديث الجانبى والتعليق أو الأكل أو الشرب أو تخير المادة التى يشاهدون على القنوات المختلفة.

أما بعد ظهور الفديو فقد ازداد التراجع فى أعداد رواد السينما وذلك لامكانية مشاهدة البرامج التى يريدونها، ومنها الأفلام السينمائية، فى بيوتهم، وقد أشارت دراسة أجريت فى جمهورية مصر العربية^(٢٣) أن معظم حائزى أجهزة الفديو لا يذهبون إلى دور العرض السينمائى، وتشكل نسبتهم ٧٣٪ من عينة الدراسة بينما تذهب نسبة قدرها ٢٢,٥٪ من العينة بصفة غير منتظمة وغير دائمة، وتبلغ نسبة من يذهبون إلى السينما بصفة دائمة من حائزى أجهزة الفديو (عينة الدراسة) ٤,٦٪ فقط.

أما في الكويت فإن رواد السينما قد بدأوا في التراجع بشكل حاد بعد انتشار أجهزة الفيديو التي دخلت كل بيت تقريباً لرخص أسعارها من جهة وللقدرة الشرائية من جهة أخرى، فنرى أن رواد السينما كانوا يشكلون ٢١٪ من عدد السكان عام ١٩٧٥^(٢٤) ثم أصبحوا يشكلون ١٥, ٣٪ من عدد السكان عام ١٩٨٠، وفي آخر احصاء أصبحوا لا يتجاوزون ١٣, ١٪ من عدد السكان^(٢٥).

أما في سوريا فإن عدد مشاهدي الفيديو يفوق عدد رواد السينما بأربع مرات وأن عدد الأفلام المستوردة للفيديو يفوق عدد الأفلام المستوردة للسينما بحوالي ١٤ مرة. وهذا يؤكد أن الفيديو توسع وانتشر على حساب السينما من جهة وأنه أصبح جهاز ثقافة أقوى وأمضى من السينما من جهة أخرى^(٢٦).

الدراسة الميدانية :

أدوات الدراسة :

لقد صممت استبانة لقياس مدى اقبال الأطفال على مشاهدة الأفلام السينمائية سواء من خلال ارتياد دور العرض السينمائي أو مشاهدة الفيديو في المنزل. كما عمدت الاستبانة إلى تعرف نوعية مشاهداتهم.

عينة الدراسة :

تم إختيار ١٠٠٠ أسرة عربية في الكويت بطريقة طبقية عشوائية، استجاب منها ٣٧٤ أسرة لديها أبناء يتراوح عددهم في الأسرة ما بين طفل واحد وسبعة أبناء.

خطوات الدراسة :

بعد التأكد من صدق وثبات الاستبانة عن طريق العرض على محكمين يوثق برأيهم للتأكد من الصدق وإعادة التطبيق للتأكد من الصدق والثبات. تم تطبيق الاستبانة بصورتها النهائية على عينة طبقية عشوائية عددها الفعلي ٣٧٤ أسرة عربية في الكويت.

نتائج الدراسة :

بعد أن أخضعت البيانات الواردة للدراسة والتحليل تم التوصل إلى النتائج الآتية :

١ - يرتاد الطفل في الكويت دور السينما لمشاهدة الأفلام بنسبة ٤٪ من أفراد العينة .

٢ - ترتاد نسبة تصل إلى ٨٧٪ من هؤلاء الأطفال دور العرض السينمائي في المناسبات والأعياد .

٣ - لا يقبل الأطفال في مرحلة الطفولة المبكرة (٣ - ٥) سنوات على مشاهدة الأفلام من خلال أجهزة الفيديو .

٤ - يقبل الأطفال في مرحلة الطفولة المتوسطة (٥ - ٨) سنوات على مشاهدة الأفلام من خلال أجهزة الفيديو بنسبة ٢٣٪ من أطفال العينة في تلك المرحلة العمرية .

٥ - يقبل الأطفال في مرحلة الطفولة المتأخرة (٨ - ١٢) سنة على مشاهدة الأفلام من خلال الفيديو بنسبة ٦٨٪ من أطفال العينة في تلك المرحلة العمرية .

٦ - يقبل الأطفال على مشاهدة الأفلام العربية للكبار بنسبة ٥٣٪ تقبل نسبة وقدرها ١٥٪ على مشاهدة الأفلام الأجنبية للكبار، وذلك عند أطفال مرحلة الطفولة المتأخرة (٨ - ١٢) سنة، بينما يقل الإقبال على الأفلام الأجنبية عند أطفال مرحلة الطفولة المتوسطة إلى ٢٪ من أطفال العينة في تلك المرحلة العمرية وربما يعود ذلك إلى حاجز اللغة .

٧ - يقبل أطفال العينة على أفلام المغامرات والأفلام الفكاهية بنسبة ٦٤٪ تليها البرامج والفقرات الاستعراضية بنسبة ٥٠٪ ثم المباريات والألعاب الرياضية بنسبة ١١٪ من المشاهدين .

٨ - تهايز ميول الإناث والذكور في نهاية مرحلة الطفولة المتأخرة (٨ - ١٢) سنة، فتميل الفتيات إلى الأفلام الاجتماعية والعاطفية، بينما يميل البنون إلى أفلام المغامرات والأفلام البوليسية .

أبرز النتائج :

١ - تخلص هذه الدراسة إلى أهمية السينما كوكالة من وكالات تثقيف الطفل

ولكنها تبين أن الطفل العربي محروم من إنتاج سينمائي يتوجه إليه على وجه الخصوص.

٢ - أن الأفلام التي تعرض للطفل العربي لا تتوافر بها شروط الجودة، وذلك لأنها لم تنتج خصيصاً له، إما لأنها أفلام للكبار، أو لأنها منتجة لطفل أجنبي.

٣ - يشاهد الطفل العربي في الغالب الأفلام العربية المنتجة للكبار.

٤ - لا يقبل أطفال مرحلة الطفولة المبكرة (٣ - ٥) سنوات على مشاهدة الأفلام.

٥ - يقبل الطفل في الكويت على مشاهدة الأفلام من خلال جهاز الفيديو وليس من خلال دور العرض السينمائي.

٦ - يميل الأطفال إلى مشاهدة أفلام المغامرات والأفلام الكوميدية.

٧ - تتمايز ميول الأطفال في نهاية مرحلة الطفولة المتأخرة بين الذكور والإناث في مشاهدة الأفلام، فيميل الذكور إلى أفلام المغامرات والأفلام البوليسية، بينما تميل الإناث إلى الأفلام الاجتماعية والعاطفية.

التوصيات :

١ - لعدم توافر الأفلام العربية التي تنتج خصيصاً للطفل العربي نوصي بأهمية التعاون المشترك بين الأجهزة المعنية في أقطار الوطن العربي في سبيل انشاء سينما للأطفال بحيث تتم الاستفادة من الخبرات البشرية في بعض الأقطار والإمكانات المادية في أقطار عربية أخرى.

٢ - التأكيد على نوعية أفلام الأطفال المستوردة من البلاد الأجنبية بحيث نختار منها الأكثر ملاءمة لطفلنا العربي قدر الإمكان.

٣ - التأكيد على عدم بث الأفلام العربية التي تحمل مضامين غير مناسبة للصغار في الأوقات التي تكثر فيها مشاهدة الأطفال لجهاز التلفزيون.

٤ - توعية الأهالي بضرورة الرقابة الواعية لمشاهدات الأطفال من خلال أجهزة الفيديو.

٥ - الإيعاز إلى الأجهزة المعنية بعدم السماح لمحلات الأشرطة ببيع الصغار

بعض المواد الفيلمية غير المناسبة لهم .

٦- أن تتبنى الأجهزة المعنية بثقافة الطفل ومنها المجلس العربي للطفولة والتنمية فكرة الإعلان عن جوائز مجزية لمنتجى أفلام الأطفال لتحسيسهم على ولوج هذا الميدان .

المراجع

أ- المراجع العربية :

١ - إبراهيم إمام، فن العلاقات العامة والأعلام، القاهرة، الأنجلو المصرية - ١٩٦٨م .

٢ - أحمد فؤاد درويش، سينما الأطفال، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م .

٣ - انشراح الشال - الطفل المصرى بين التلفزيون والفيديو والغزو الثقافى، القاهرة، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٥ .

٤ - حسن الفقى، الثقافة والتربية، القاهرة، دار المعارف ط ٢، ١٩٧٧ .

٥ - الشاذلى القليبي، الثقافة رهان حضارى، تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٠م .

٦ - عاطف عدلى العبد، علاقة الطفل المصرى بوسائل الاتصال، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م .

٧ - عبد العزيز شرف، فن التحرير الإعلامى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م .

٨ - فاروق عبد الحميد اللقانى، تثقيف الطفل وفلسفته، أهدافه، مصادره ووسائله، - الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٧٦م .

٩ - قدرى حفى وآخرون، الإنسان المصرى على الشاشة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م .

١٠ - كافي رمضان، فيولا البيلاوى، الدراسة العلمية لثقافة الطفل، المجلد الأول، الكويت، مطبعة الحكومة ١٩٨٤م .

- ١١ - كافية رمضان، فيولا البيلوى، الدراسة العلمية لثقافة الطفل المجلد الثاني - الإثراء الثقافي للأطفال، الكويت مطبعة الحكومة - ١٩٨٧ م.
- ١٢ - منى الحديدى، سلوى إمام على - الفيديو كاسيت، أنماط مشاهدته وتأثيراته - دراسة ميدانية - دار الفكر العربى، ١٩٨٥ م.
- ١٣ - هادى نعمان الهيتى، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، بغداد، دار الحرية للطباعة.
- ١٤ - وليام ل. ريفرز وآخرون، وسائل الإعلام والمجتمع الحديث، ترجمة ابراهيم إمام، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٥.
- ١٥ - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (مجلة الاعلام العربى) دراسة حسنى العودات، الفيديو هذه الوسيلة الجديدة للاتصال، السنة الثالثة - العدد الثانى - ديسمبر ١٩٨٣.
- ١٦ - مجلة الوحدة، دراسة مصطفى حجازى، واقع المرأة العربية وقضية التنمية - المغرب، السنة الأولى، العدد ٩ - حزيران ١٩٨٥.
- ١٧ - وزارة التخطيط، المجموعة الإحصائية السنوية، العدد ٢١، الكويت، ١٩٨٤ م.
- ١٨ - وزارة التخطيط، المجموعة الإحصائية السنوية، العدد ٢٤، الكويت، ١٩٨٧ م.

ب - المراجع الأجنبية :

1. Brown, C.J. and others : The Media and the people, New York : Holt Rinehart and Winston, 1978, P.25.
2. Geraldine Brain Siks, Drama with children, second edition, Harper and Row, publishers, New York. 1973.
3. George Gerber and others, The analysis of communication content, John Wiley and Sons, Inc., New York, 1969.
4. Flora Calao and Taman Hosansky : Your children should know— Harper & Row publishers, New York, 1987.
5. Ray Brown : Children and Television Collier - MacMillan, London, 1976,

6. Peter Slade : Child Drama, Hodder and Stoughton, London, 1980,
7. Vernons Gerlach Donald P. ELY. Teaching and Media : a systematic approach, Prentice - Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, second edition, 1980.

هوامش

- (١) قدري حفي وآخرون - الإنسان المصري على الشاشة - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ١٧ (بتصرف).
- (2) Brown, C.J. and Others: The Media and the People, New York: Holt Rinehart and Winston, 1978, p. 25.
- (3) Ray Brown: Children and Television, Collier - MacMillan, Lodon, 1976, p. 274.
- (4) Peter Slade: Child Drama, Hodder and Stoughton, London, 1980, p. 323.
- (٥) كافية رمضان ، فيولا البيلوي، الدراسة العلمية لثقافة الطفل، المجلد الثاني، الاثراء الثقافي للاطفال، الكويت، مطبعة الحكومة، ١٩٨٧، ص ١٣٩.
- (٦) كافية رمضان / فيولا البيلوي - الدراسة العلمية لثقافة الطفل المجلد الأول، الكويت، مطبعة الحكومة، ١٩٨٤، ص ٣٩٣.
- (٧) عبدالعزيز شرف، فن التحرير الاعلامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ٣٢١.
- (٨) فاروق عبدالحاميد اللقاني - تثقيف الطفل فلسفته، أهدافه، مصادره ووسائله - الاسكندرية - منشأة المعارف، ١٩٧٦، ص ١٧٠.
- (9) George Gerber and others.
The analysis of communication content John Wiley and Sons, Inc., New York, 1969, P. 126.
- (10) Geraldine Brain Siks, Drama with children, second edition, Harper and Row, Publishers, New York, 1983, p.5.
- (11) Flora Calao and Taman Hosansky: Your children should know. Harper & Row, Publishers, New York, 1987, p.8.
- (12) Vernons Gerlach/ Donald P.Ely. Teaching and Media, a systematic approach, Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, Second Edition, 1980, p.344.
- (١٣) هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال: فلسفته، فتنه، وسائطه، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٧، ص ٣٧٨.
- (١٤) عاطف عدلي العبد، علاقة الطفل المصري بوسائل الاتصال، القاهرة الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ٢٦.
- (١٥) الشاذلي الفليبي - الثقافة رهان حضاري - تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٠، ص ١٤٦.

- (١٦) حسن الفقي - الثقافة والتربية ، القاهرة ، دار المعارف ط٢ ، ١٩٧٧ ، ص ٧١ .
- (١٧) انظر - قدرى حفي وآخرون ، الإنسان المصري على الشاشة - مرجع سابق ص ١٦ - ٥٨ .
- (١٨) انظر دراسة قدرى حفي ، ملامح البطل في السينما المصرية ، ص ١٦ ، ٣٤ ودراسة صفية مجدي ، صورة المرأة في السينما المصرية ، ص ٣٥ ، ٥٨ .
- (١٩) مصطفى حجازي ، واقع المرأة العربية وقضية التنمية ، مجلة الوحدة ، المغرب ، السنة الأولى ، العدد ٩ حزيران ١٩٨٥ ، ص ١٦ ، ١٧ .
- (٢٠) ابراهيم إمام ، فن العلاقات العامة والاعلام ، القاهرة ، الانجلو المصرية ، ١٩٦٨ ، ص ٢٠١ .
- (٢١) وليام ل . ريفرز وآخرون ، وسائل الاعلام والمجتمع الحديث ، ترجمة ابراهيم امام ، القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٧٥ ، ص ٣٧٠ .
- (٢٢) أحمد فؤاد درويش ، سينما الأطفال ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ٧٤ .
- (٢٣) منى الحديدى ، سلوى إمام علي ، الفيديو كاسيت ، أنماط مشاهديه وتأثيراته ، دراسة ميدانية في دار الفكر العربي ، ١٩٨٥ ، ص ١٧٦ .
- (٢٤) وزارة التخطيط ، الإدارة المركزية للإحصاء ، المجموعة الإحصائية السنوية ، العدد ٢١ ، الكويت ، ١٩٨٤ ، ٣٣٧ .
- (٢٥) وزارة التخطيط ، المجموعة الإحصائية السنوية ، العدد ٢٤ ، الكويت ، ١٩٨٧ ص ٤١٩ .
- (٢٦) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (مجلة الاعلام العربي) دراسة حسين العودات : الفيديو هذه الوسيلة الجديدة للاتصال ، السنة الثالثة - العدد الثاني - ديسمبر ١٩٨٣ ، ص ١٧١ .
- (*) في دراسة قيمة للدكتورة انشراح الشال تبين أن الأطفال المصريين يقبلون على مشاهدة الأفلام الأجنبية عبر جهاز الفيديو تساوي إقبالهم على مشاهدة الأفلام العربية ، وقد حذرت من طغيان المادة الأجنبية في وسائل الاعلام العربية .
- انشراح الشال - الطفل المصري بين التلفزيون والفيديو والغزو الثقافي (دراسات في علم الاجتماع الاعلامي (٢) ، القاهرة ، مكتبة نهضة الشرق ، ١٩٨٥ - ص ١٣٩ .





رأفت الميـهي..

إصرار على الاختلاف

بقلم: حسن حداد

شباب السينما المصرية، هم المخولون أكثر من غيرهم للأخذ بيد السينما المصرية، والخروج بها من الأزمات. والمقصود بالشباب هنا، ليسوا صغار السن وإنما من يقدمون سينما شابة بتقنياتها ومضمونها، أمثال عاطف الطيب ومحمد خان ورأفت الميهي وخيري بشاره وداود عبد السيد.. وغيرهم ممن أنبتوا جدارة في هذا المضمار.

ومخرجنا الذي سيكون محور موضوعنا.. هو مخرج أثيرت حوله ضجة كبيرة على جميع الأصعدة، من جمهور ورقابة وقضاء. وهو مخرج قدم حتى الآن ثلاثة أفلام

فقط . . ومع كل فيلم هناك عدة مفاجآت يحتويها الفيلم لتصدم المتفرج وتعرّي وتفضح سلبيات المجتمع المصري .

مخرجنا هو (رأفت الميهي) . . هذا القادم من مجال كتابة السيناريو . . ويعد من أبرز كتاب السيناريو في الستينات، بعد تخرجه من معهد السيناريو عام ١٩٦٤ . . حيث كان تلميذاً مجتهداً لصلاح أبو سيف .

التحول للاخراج

«الحقيقة أنني لا أجد سبباً واضحاً لتحولي للاخراج . . فقط شعرت أنني أريد أن أخرج، وذلك مثلما أريد أن أشرب أو أنام، وربما كانت بداخلي رغبة في امتلاك العمل بصورة كاملة) .

هذا ما قاله الميهي في إحدى أحاديثه الصحفية . والحقيقة أن تحوله إلى الاخراج ليس فيه من الغرابة بشيء - حيث سبقه إلى ذلك العديد من الفنانين العرب والأجانب - وذلك لأن كاتب السيناريو هو الأقرب إلى العمل السينمائي لقيامه ببناء الشخصيات وتحركاتها، وتدفق أحداث الرواية، ولا يتبقى بعد ذلك سوى اتقان الجانب الحرفي لتجسيد ذلك على الشاشة . . ورأفت الميهي قد اكتسب حرفة الاخراج من حضوره تصوير جميع ما كتبه للسينما، واتصاله المباشر بمشاكل «البلاطوهات» أثناء التصوير .

كما ينفي رأفت الميهي أن سبب تحوله إلى الاخراج هو عدم نجاح المخرجين في توصيل ما يريده من أفكار، بل ويؤكد أن أعماله السابقة قدمت في صورة جيدة . . «عندما تحولت إلى الاخراج لم أهرب من مأزق وقعت فيه، ولكنها الرغبة في استعمال طرق التعبير عن ذاتي الفنية» .

ورغم أن رأفت الميهي قد أثبت وجوده في الوسط السينمائي واستطاع أن يجد له مكاناً مرموقاً بجانب أساتذته وزملائه المخرجين . . إلا أنه واجه عدة مشاكل جلبتها له أفلامه . . فمشكلة (الافوكاتو) لا تخفى على أحد . . حيث حوكم الفيلم

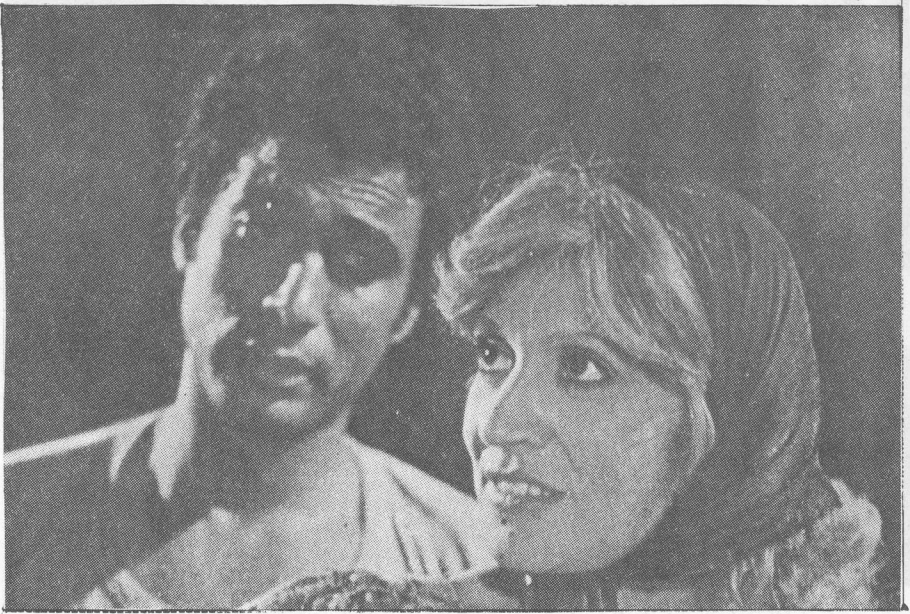


● من فيلم للحب قصة أضرية

ومخرجه ومنتجه وكذلك بطله (عادل امام) من قبل القضاء المصري . . وتعد سابقة خطيرة في تاريخ السينما المصرية .

أما فيلمه (للحب قصة أخيرة) فهذه مسألة أخطر بكثير، حيث أتهم المخرج وبطلا الفيلم (معالي زايد + يحيى الفخراني) ومنتجه (حسين القلي) بتهمة تصوير فعل فاضح، واحالتهم لنيابة آداب القاهرة . . وذلك بسبب مشهد حب، بين زوجين . . علما بأن مشاهد الحب في الفيلم، نسجت في إطار فني، هدفه الابداع وليس الاثارة، مشاهد حزينة تنعي المصير الجسدي لعلاقة عاطفية مصيرها الموت .

ورغم كل هذه الاحباطات والعوائق، إلا أن الميهي مازال مصمما على تكملة مشواره في تجسيد ما يحمله من أفكار ورؤية فنية سينمائية . فهو عندما قرر احتراف العمل السينمائي، كان حريصا - كما يقول - على أن يبقى في ظروف معيشية لا تشكل عبئا أو ضغطاً مادياً أو معنوياً، قد يجبره على تقديم تنازلات، متخذاً من السينما وسيلة تعبير عن موقفه ورؤيته للواقع .



● من فيلم عيون لا تنام

وسنحاول التعرف أكثر على اسلوب وتفكير رأفت الميهي ، من خلال معالجة أفلامه الثلاثة التي كتب لها السيناريو والحوار أيضا ، إضافة إلى الاخراج .

عيون لا تعرف الحقيقة

قدم رأفت الميهي فيلم (عيون لا تنام - عام ١٩٨١) كأول تجربة اخراجية له ، مستوحياً السيناريو من مسرحية أمريكية (رغبة تحت شجرة الدردار) لأوجين أونيل ، غير أن الفيلم يبدو بعيداً جداً عن أحداث وأجواء الكاتب الأمريكي ، لقد غير رأفت الميهي في الحدث وفي بناء الشخصيات وعلاقاتها ببعضها . حيث يقول (أنا مسؤول عن نص «عيون لا تنام» من أوله إلى آخره (.) لست ناشراً ، أنا لا أعيد نشر رواية ، وأنا أتناولها وأكتب وجهة نظري الخاصة) .

كذلك يرى الميهي أن للمخرج أيضاً استقلالته عن كاتب السيناريو ، فالسينارست ينتهي ابداعه على الورق كمؤلف . . وعندما يقف المخرج وراء الكاميرا

لا يكون مترجماً لما هو مكتوب على الورق فقط، وإنما الاخراج في رأي الميهي (هو) إضافة وابتكار وخيال آخر يضاف إلى خيال السينارست . . وإذا لم أكن أملك شيئاً أقوله، فلا داعي اذن لاخراج الأفلام، أعتقد إنني أستطيع أن أشتغل بأعمال أخرى).

إن رأفت الميهي قد حمل فيلمه الأول، فكرة تعتمد بالأساس على الرغبة المرتبطة بالطبيعة الانسانية وهي حب التملك . . ولكنه قدمها بعيون ناقدة ومتفهمة لدى خطورة هذه الرغبة، فهي عندما تسيطر على الانسان تحطمه وتقضي عليه .

فنحن أمام عائلة مكونة من أربعة أخوة، تملك قطعة أرض أقيمت عليها ورشة إصلاح سيارات، ويستحوذ الأخ الأكبر ابراهيم (فريد شوقي) على ملكية الأرض، بينما يقتنع كل واحد منهم أنه يمتلك حق الحصول على الورشة . . ويعيشون

- ١٩٦٥ - جفت الأمطار .
١٩٦٩ - صور ممنوعة - الجزء الثالث
١٩٧٠ - غروب وشروق
١٩٧١ - شيء في صدري
١٩٧٢ - الحب الذي كان
١٩٧٢ - غرباء
١٩٧٣ - أين عقلي
١٩٧٤ - الهارب
١٩٧٥ - على من نطلق الرصاص
١٩٨١ - عيون لا تنام (مع الاخراج)
١٩٨٣ - الافوكاتو (مع الاخراج)
١٩٨٤ - للحب قصة أخيرة (مع الاخراج)

قائمة بأفلامه قصّة وسيناريو وحوار

في صراع دائم . يشتد هذا الصراع عندما يقرر ابراهيم الزواج عله يزرق بوريت، وتجده هذه الزوجة الصغيرة والفقيرة سميحة (مديحة كامل) والتي تبحث عن الحماية من الجوع والتشرد . . تجد أنها قد دخلت هذا الصراع وعليها أن تحارب حتى تحافظ على زواجها هذا . وأمام أول محاولة لسميحة بالبده في التصدي لمضايقات الأخوة الثلاثة ينسحب اثنان منهم تاركين الصراع ينحصر بين الأخ الأصغر اسماعيل (أحمد زكي) وبين سميحة وزوجها . ومن خلال هذا الصراع الدامي على امتلاك الأرض والورشة - والذي ينتهي إلى الموت - نكتشف حقيقة الوضع الاجتماعي والنفسي القاسي لهذه الأسرة العاملة ولأغلب الأسر المصرية الفقيرة التي تعيش على هامش مجتمع الانفتاح .

رأفت الميهي في (عيون لا تنام) أراد للمتفرج أن يظل متفرجاً، أي لا يجد مجالاً للتعاطف مع شخصية ضد شخصية أخرى . وذلك لأن كل شخصية تطرح وجهة نظرها ومواقفها بشكل مقنع، ولكن الخطأ الذي يرتكبه كل منهم كونه يتجاهل وجهة نظر من حوله، ولا يرى سوى وجهة نظره الفردية، لا يرى الحقيقة إلا من زاوية واحدة . وهذا هو الذي أنتج الاقتتال في النهاية .

إن الفيلم لا يداعب المتفرج، وإنما يعطيه صدمة قوية، إن المتفرج بعد مشاهدة الفيلم يشعر بمدى السواد المحيط به . . والمخرج تعتمد ذلك ليحرك في المتفرج الرغبة في التغيير . . تغيير هذا الواقع الذي يعيشه . إننا نشعر بمدى خطورة الفساد الاجتماعي والتعفن الذي تعيشه شخصيات الفيلم، لا وجود للضحايا هنا، فجميع الشخصيات في النهاية جلادة لنفسها .

لقد نجح الميهي (المخرج) في دراسة كل لقطة بعناية فائقة، إنه يدرك أن الجزئيات هي التي تصنع الكليات في الحياة كما في الفن . أما الميهي (السينارست) فقد أراد للمكان أن يضيف إلى الدراما لا أن يحيط بها، فكانت الورشة هي أحد أبطال الفيلم .

إن للمشهد الأخير - وبالذات صرخة أحمد زكي - إحياءات كثيرة . . هل هي صرخة ضد رغبة التملك المدمرة . . أو ضد الأنانية . . أو هي ضد العنف . . أو كما

ترينا اللقطة الأخيرة لكوبري (٦ أكتوبر) والبنيات الشاهقة كرمز لعصر الانفتاح . .
هل الصرخة ضد الانفتاح . . أو أن الميهي قصد هذه الصرخة لتكون ضد هذه
الأمر جميعها؟!

استطاع الفيلم - كما جاء في تقرير لجنة التحكيم في جمعية النقاد المصريين - أن
يبرز وبأسلوب واقعي متأسك عواقب الاعلاء من شأن الملكية الخاصة في مجتمع
يحتاج إلى التنمية الشاملة والتخطيط العلمي .

الافوكاتو والكوميديا المختلفة

بعدها قدم الميهي (الافوكاتو- ١٩٨٣)، وهو فيلم ينتمي إلى ما يسمى
بالكوميديا السوداء، ليقدم لنا كوميديا راقية وهادفة - افتقدتها السينما المصرية منذ أيام
الريحاني (ان صح التعبير) - واضعاً نصب عينيه الرواج الجماهيري للفيلم
الكوميدي . . ومستغلاً ذلك لتصحيح الاعتقاد الخاطيء والسائد عن الكوميديا،
خصوصاً أن الأفلام التي تناولت الكوميديا - وما أكثرها - تناولتها بشكل تجاري
بحت، متخذة من التهريج طريقاً للربح المادي .

رأفت
الميهي

- من مواليد ١٩٤٠/٩/٢٥ .
- ليسانس آداب - قسم لغة انجليزية عام ١٩٦٠ .
- دبلوم معهد السيناريو عام ١٩٦٤ .
- كتب العديد من السيناريوهات للسينما والتلفزيون .
- قدم للتلفزيون العديد من رواياته مثل (سوارس،
الاسكافي، وجهان للحقيقة . . وغيرها) .
- ترجم فيلم (هيوليود) .
- ساهم بكتابة العديد من المقالات والدراسات في الصحف
والمجلات المصرية .

فالكوميديا هي أكثر الفنون الدرامية تعرضاً للظلم والاحفاف، في كل زمان ومكان. وذلك نتيجة الاعتقاد السائد بأن الكوميديا هي فن الاضحاك والتهريج فقط. علماً بأن الكوميديا - على غير ما هو شائع - ليست بعيدة عن مشاكل الإنسان وقضايا الحقيقة. وهذا ما فعله الميهي عندما قدم (الأفوكاتو) ليكون نموذجاً للكوميديا الهادفة، مبتعداً عن الاسفاف والتهريج.

ومنذ أن بدأ رأفت الميهي الكتابة للسينما، كان اهتمامه منصباً على معالجة هموم الإنسان المصري والعربي عموماً وقضاياها الاجتماعية والسياسية والنفسية، ويبدو هذا جلياً في فيلمه (عيون لا تنام) حيث تناول فيه وبواقعية أحد الأمراض الاجتماعية المتفشية في المجتمع المصري.

كذلك يواصل الميهي التعبير عن هذا الواقع المصري من خلال فيلمه (الأفوكاتو)، ولكن بروية سينمائية مختلفة وجديدة وبأسلوب اعتمد فيه على عدم التقيد بقوانين الواقع، بل لجأ إلى (الفانتازيا). وبهذا، استطاع من خلال هذا الأسلوب، أن يتجاوز المحاذير التي ظلت بعيدة عن النقد وعن التعرض لها من خلال السينما. وذلك عن طريق غير مباشر وساخر في نفس الوقت. . فهو يسخر من شخصية المحامي، ويسخر من السلطة القضائية، ويسخر من السجان، وكذلك يدين الطبيب والمأذون الشرعي. وكل هذه رموز للمجتمع والسلطة، أداها وكشف بعض أوراها باعتبارها أنماط فاسدة استطاعت استغلال سلطاتها لتحقيق مصالحها الشخصية. وهي إفراز طبيعي لمجتمع الانفتاح الفاسد.

وقد نجح الميهي في اختياره لشخصية المحامي حسن سبانخ (عادل إمام) بصفته رجل القانون المدافع عن الحق، ليكون هو المتلاعب بهذا الحق نفسه، فهو يستخدم المسافة بين القوانين والواقع، ليقلب الحقائق ويجعل البريء متهماً وبالعكس. ومن خلال هذا التناقض تحدث عملية فرز للمواقف الاجتماعية التي يريد أن يعريها ويكشفها في حياتنا اليومية.

يتحدث رأفت الميهي فيقول : (حسن سبانخ، هو كل مسؤول يجيد عن أداء واجبه، هذا هو مفهومي للسينما، هي نقد الواقع وكشفه، وإذا كان هناك من يريد

إبقاء الواقع على ما هو عليه، فاني لست كذلك، والفن لا ينبغي عليه أن يلعب هذا الدور (....) إن ما تعلمته في حياتي أن السينما هي أداة الناس لنقد السلطة والمسؤولين).

وفيلم (الافوكاتو) لا يعتمد على ما تقوله الحدودية، بقدر اعتماده على المواقف الاجتماعية والكوميديا الساخرة. . واستطاع الميهي (المخرج) أن يجسدها بأسلوب فني بسيط غير معقد ابتعد فيه عن أسلوب الا بهار، واحتفظ فقط بالحركة في تنفيذ المشاهد، حتى بدت المشاهد كاريكاتورية وهي صفة من صفات الفانتازيا.

نهاية الفيلم جاءت على غير المتوقع لها. . فالفيلم يقدم صدمة للمتفرج ويجعله يخرج من الفيلم بشعور من الاكتئاب، رغم كوميديا الموضوع التي يعيشها طوال الفيلم. ولعل ذلك ناتج عن الكم الهائل من السليبيات والعيوب التي يبرزها لنا الفيلم ويعيشها المجتمع المصري (إن لم يكن العربي بشكل عام).

وهذه النهاية، وعدة مشاهد أخرى، تؤكد لنا أن الفيلم نفذ بشكل يتم في تحطيم وكسر قوانين الواقع. . وإلا لكانت النهاية مضحكة كنهايات الأفلام الكوميديا التقليدية.

المرج بين الواقعية والشاعرية

يأتي فيلم رأفت الميهي الأخير (للحب قصة أخيرة)، ليؤسس أسلوباً جديداً في السينما المصرية، وليجمع بين الواقعية والجمال في نفس الوقت. . واستطاع الميهي بهذا الفيلم أن يصل بصورته السينمائية إلى درجة عالية من الاتقان والجنودة بقدر عنايته بمعالجة الواقع بصدق.

(للحب قصة أخيرة)، هو مزيج من العلاقات الانسانية المتناقضة. . هو مزيج من الحب والكراهية، الحياة والموت، إنه يتحدث عن الوضوح والغموض، عن الصدق والزيف، عن الصحة والمرض، الخرافة والعلم.

يقدم لنا الميهي بفيلمه هذا ومن خلال كاميرا شاعرية وذات حساسية، موقعاً سكانياً في وسط النيل. . جزيرة (وراق العرب)، عالم يكاد يكون منسياً ومعزولاً عن

تطورات المدينة، ولا نعرف عنه شيئاً. ولكن الميهي يقدمه لنا بواقعية حقيقية في مشاهد شديدة الخصوصية، متغلغلاً بكاميرته بين أفراح الناس وجنازاتهم، وأحلامهم ومعتقداتهم من شعوذة وطقوس.

الفيلم يتأرجح بين العام والخاص في بناء في متماسك، فمن بين الخلفية الاجتماعية لمجتمع (الوراق)، تبرز عدة وجوه وشخصيات تنفصل عن الطابع العام لتأخذ الطابع الخاص، ليقدم الميهي من خلالها جرعات شاعرية قوية من العلاقات الانسانية.

فمثلاً، هناك المدرس رفعت (يحيى الفخراي) وزوجته سلوى (معالي زايد) التي تزوجها رغماً عن أمه المتكبرة (تحية كاريوكا). . . مختاراً بين حبه وبين ثروة أبيه. رفعت مصاب بداء القلب والموت يهدده في أي لحظة. . . فيتفق مع الدكتور حسين على كذبة مفادها أن تخطيط القلب غير صحيح وأن رفعت يمكنه العيش مائة عام قادمة. . . وكل هذا، لأنه أحس بمدى العذاب الذي تعيشه زوجته سلوى. . . ولكن

-
- جائزة الدولة الثانية عن القصة لفيلم غرباء.
 - جائزة الدولة الأولى - أحسن حوار عن فيلم الحب الذي كان.
 - جائزة الدولة الأولى - أحسن سيناريو عن فيلم أين عقلي.
 - حصل على عدد من جوائز جمعيات النقاد في الأعوام : ٧٣، ٧٤، ١٩٧٥.
 - جائزة العمل الأول في الاخراج عام ١٩٨١ من جمعية الفيلم عن فيلم عيون لا تنام.
 - اختير فيلم الافوكاتو لتمثيل مصر في مهرجان برلين. كما حصل الفيلم على جائزة خاصة في أحد المهرجانات الخاصة بالأفلام الكوميدية.
 - حصل فيلم للحب قصة أخيرة على جائزة دبلوم اللجنة الرئيسية لمهرجان كارلو فيفاري عام ١٩٨٦.

الجوائز
التي حصل
عليها
المخرج

يصادف هذا بعد ذهاب سلوى إلى الشيخ التلاوي لشفاء زوجها.. فتعيش في وهم السعادة لعدة أيام حتى تجربها أم رفعت بالحقيقة. عندها يموت رفعت بعد أن قرر السفر للعلاج، ويموت الوهم في داخلها، فتذهب إلى وكر الخرافة والشعوذة، ومركز أوهام الجزيرة، لتجد كرسي التلاوي وبجانبه بقايا لأدوات تستخدم لتعاطي الحشيش والمخدرات، تقترب سلوى من الكرسي لتضربه بالفأس الذي بجانبه.. تضربه بشكل عصبي ويأس وكأنها تؤكد أن هذا الوهم يجب تحطيمه، وأن الانقاذ لن يأتي أبداً من خارج الفعل الانساني.

هناك أيضاً علاقات انسانية ثانوية ولكنها لا تقل أهمية.. الأب والأم اللذين ينتظران ابنهما الذي لا يعود منذ ١٥ عاماً.. الأم تعتقد أنه مات وتحفي على الأب، والأب يخفي على الأم أن ابنها قاتل وهارب.. وكل منهما يتحاشى الألم والصدمة النفسية للآخر. كذلك نرى الدكتور حسين (عبدالعزیز مخيون) الذي يحب أمه العجوز ويقرر البقاء معها لخدمتها في الوراق تاركاً زوجته وأولاده يعيشون على الضفة الأخرى بالزمالك حيث الثروة والمال يطغيان على العواطف والأحاسيس. ورغم أنه متزوج وله طفلان إلا أنه غير كامل من الناحية الجنسية.. ويعيش في عذاب نفسي حاد.. ولا يتخلص منه إلا عندما يعيش لحظة توهج جنسي مع الغازية على السرير المحاذي لسرير الأم التي تفقد الحياة في نفس اللحظة التي يتحرر فيها الدكتور من عذاباته وعقده أي يخرج إلى حياة جديدة.

ورغم كل هذه المشاعر والأحاسيس إلا أن البطولة المطلقة تكون للكاميرا التي استطاع رأفت الميهي توظيفها بشكل مبتكر شديد الحساسية.. وقدم بها رؤية وثيقة واقعية هامة لمجتمع الوراق، من خلال سيناريو مدروس بعناية يحمل في طياته مواقف وشخصيات قادرة أن تؤلنا وتثيرنا وتشدنا بشكل حميمي إلى واقعها الأليم.

بهذا الفيلم يكون رأفت الميهي قد استطاع أن يصل إلى درجة متقدمة من الشمولية والابداع.. لتمكنه من تقديم تقنية عالية، ومقدرته على التأثير في المتفرج في نفس الوقت. وسوف يظل فيلم (للحب قصة أخيرة) علامة بارزة في تاريخ السينما المصرية.. كما سيظل محفوراً في ذاكرة الجمهور.

الجهود والمسرح

قراءة نقدية في كتاب :
« عيوب التأليف المسرحي »



دكتور محمد
حسن عبدالله

يكتسب هذا الكتاب أهمية خاصة، لأسباب متعددة، كما أنه يحتاج من القارئ العربي إلى نوع من التنبيه، والوعي بتاريخ مسرحنا وظروفه، لتكون القراءة ذات فائدة مكتملة. مؤلف الكتاب واحد من أهم نقاد المسرح في الولايات المتحدة الأمريكية. ولتركير، وهو فضلاً عن خبرته النظرية الواضحة في محتوى كتابه، وفي قدرته على دفعنا في اتجاه «إعادة النظر» في بعض المفاهيم المسرحية والأحكام التاريخية، المسلّم بها، أو التي تبدو لنا، وتقبلناها طويلاً كمسلّمات، فقد تحققت لهذا الناقد ميزتان: أنه ناقد صحفي، فهو الناقد المسرحي لجريدة هيرالد تريبيون، التي تصدر في نيويورك، وأنه مخرج مسرحي أيضاً، وهاتان الميزتان تعنيان لنا أنه كان على

صلة حميمة بالرأي العام الجماهيري والثقافي معاً، وأنه يملك الدراية والخبرة بما يجري في المطبخ المسرحي، أو وراء الكواليس، كما يقال، ونحن نعرف أنه من هذا المطبخ تخرج أعظم كتاب المسرح، وربما أعظم نقاده أيضاً.

تخطيم الأصنام !

إن ولتر كير، في حدود هذا الكتاب، يمجّد، ويحطّم أصنام ثلاثة من أهم كتاب المسرح في العصر الحديث: إيسن، وتشيكوف، وبرنارد شو. وهذه أهمية أولى إضافية للقارئ العربي بصفة خاصة، لأن فن المسرح قد وصلنا عن طريق هؤلاء الثلاثة أكثر من غيرهم، وإذا كان المؤلف المسرحي الناشئ في إنجلترا أو فرنسا أو إيطاليا، أو الولايات المتحدة، يملك من تراثه المسرحي الخاص ما ينافس أو يشارك هؤلاء الثلاثة في الأهمية، فإن المؤلف المسرحي العربي الناشئ لا يملك مثل هذا التراث الخاص، فإذا تطلع باحثاً حوله، محاولاً إقامة علامة ما في أرضه الخالية أو تكاد، فإنه سيكتشف أن العلامات الأولى، عند توفيق الحكيم بخاصة، كانت تستند إلى هؤلاء، أو كانت تستند فيمن تستند إليهم إلى هؤلاء. إننا لا نقدم هنا إدانة لفن الحكيم، كما أننا لا نفكر في إدانة من جاؤوا بعده، أو تبرئتهم، في اعتمادهم على المسرح الأوروبي عند غير هؤلاء الثلاثة، وكل ما نرمي إليه، أن يظهر لنا منذ البدء أن توفيق الحكيم، أول من أوجد اتصالاً حقيقياً بين المسرح العربي الناشئ، والمسرح الأوروبي الراسخ، حين قرر - بإيمان ثقافي عميق - أن يدخل أدب المسرح إلى ديوان الأدب العربي العام، وأن يرتفع بلغته وأساليبه لتحقيق هذه الغاية، إنما اتصل بهؤلاء الثلاثة: إيسن، وتشيكوف، وشو، ومن لا يختلفون عنهم كثيراً. وإذا كنا لا نميل إلى إصدار الأحكام (على الأقل عملاً بوصية ولتر كير نفسه) فإن إشارات هذا الناقد وسياق ملاحظاته ستقول لنا: إنكم حين ربطتم حركة التأليف المسرحي عندكم إلى هؤلاء وأشباههم إنما كنتم تركبون عربة عاجز عن التقدم، عربة استهلكتم، وانتهى عمرها الافتراضي منذ جيل أو جيلين، وتصميمكم على ركوبها، محاكاتها، سيؤدي بمسرحكم إلى الإفلاس الجماهيري، كما أدى في الغرب إلى ذلك من قبل.

إننا - على أية حال - قبل أن نحصر قراءتنا، ولو كمرحلة، في معطيات هذا الكتاب، نلمح قدراً من التشابه لا يخفى، بين المناخ المسرحي العام في أوروبا، حين ظهر الثلاثة المشار إليهم، واستقبلوا ابتداءً بحفاوة عظيمة تليق بهم، وإن جاءت بعد فترة مقاومة ورفض، وبين المناخ المسرحي العربي العام حين ظهر توفيق الحكيم وكتب المسرحية المثقفة (بفتح القاف) والمثقفة (بكسرها) ثم المسرحية الواقعية بعد ذلك، وقد ظل الاتجاهان كلاهما يعملان عملهما عند ناشئة المؤلفين، ربما إلى اليوم، وقد يعود إليهما جانب كبير من عدم المبالاة الذي يكنه الجمهور العربي للمسرح، أو لهذا الضرب من التأليف المسرحي.

إن حدود استشهادات ولتر كير المسرحية واضحة تماماً، إنه يتحدث عن أزمة المسرح الأمريكي بصفة خاصة، منطلقاً من الآثار السلبية التي استلهمتها بإصرار غير حصيف أجيال من كتاب المسرح ولّت وجهها نحو إيسن وتشيكوف وشو، ولكنه يتوقف أحياناً عند مولير، وسكريب، ومن أبناء وطنه عند: تنسي وليامز، وميلر، على درجات متفاوتة من الإعجاب، وعند أساء أخرى عابرة، هدفه من إثباتها وتلخيص موضوعات مسرحياتها، أن يقدم برهاناً عملياً على تسلط الإيسنية بصفة خاصة، وكيف «خدعت» جيلين على أنها تتمتع بالشباب الدائم في حين أنها كانت قد أصبحت جثة هامدة تجاوزها العصر. لقد أهمل الكتاب حركة مهمة مثل: المسرح الملحمي، واتجاهاً متميزاً مثل المسرح الرمزي، واتجاهاً آخر يناقضه مثل المسرح التسجيلي. ولعل لهذا الإهمال أكثر من سبب، إن مناقشة الإيسنية والتشيكوفية، وآثارهما تشتمل على بعض مهم مما قامت عليه الفنون المشار إليها، ولعل ولتر كير لا يريد أن يقترب من الفكر اليساري بطريق مباشر، من خلال المسرح الملحمي أو التسجيلي (ربما ساعد على هذا الاعتقاد أنه اهتم بالرمز نسبياً، وإن رأى أنه من عمل الناقد، وليس من إبداع الكاتب) على أن اتخذه من أزمة المسرح الأمريكي نقطة ارتكاز قد يعني أن الكاتب المسرحي (صانع الأزمة) لم يعتنق الملحمية أو التسجيلية. أما الذي لم يقلده أحد في أمريكا، ونال الإعجاب كله عند ولتر كير، فهو شكسبير وحده، ولكن، لأسباب لم يهتم بها المثقفون الأكاديميون، عندما يقدمون مسرحياته

لطلابهم كمنهج جيدة للتأليف المسرحي ، وهذه نقطة جديرة بالرعاية .

لقد اتخذنا من «الجمهور» منطلقاً للقراءة النقدية ، في كتاب «عيوب التأليف المسرحي» ، وهذا الاختيار نابع من اعتقاد بأن «الجمهور» يمثل حجر الزاوية ، والأساس ، الذي قام عليه فن المسرح منذ نشأته ، واعتقاد مؤلف الكتاب بأن الجمهور المتجدد ينبغي أن يظل صاحب الحق في أن يكتب له المؤلفون وعنه ، وأن ذوقه ينبغي أن يبقى مصدر الحكم بالمقبول والمرفوض ، بل يرى وولتر كير أن المؤلف المسرحي جيد أو رديء بمقدار ما يحقق من «تملق» الجمهور ، والاقتراب من الشعبية .

التعبير عن العصر

لم يتورط وولتر كير ، وما كان له أن يتورط ، في التقليل من شأن الثلاثة المشار إليهم سابقاً ، لقد عبر كل واحد منهم عن عصره بصدق ، وواجه عالمه المتغير بشجاعة ، وتشيكوف حين بنى فنه المسرحي على «التوتر الصامت» الذي يتجسد في خيبة الأمل ، والبلادة ، والميوعة العصبية ، والإنهاك ، إنما كان يعبر عن فكرة زمنية ، في مكان معين ، وحالة نفسية ، تلك هي روسيا القرن التاسع عشر المشرفة على الموت . أما إيسن فقد عبر عن روح عصره ، في الثقة بالعلم ، والاهتمام بعلم الاجتماع بخاصة ، وإعلاء شأن الحرية ، فمسرحية مثل «أعمدة المجتمع» هي دراسة حرفية لبيئة معينة ، وهي أيضاً وثيقة أخلاقية متحررة ، ويمتزج هذان الأمران فيكون لهما ظاهر وباطن ، الظاهر الاهتمام بالواقعية ، بل بالفوتوغرافية ، والباطن الأهمية الاجتماعية . ولا ينكر وولتر كير أن الجمهور وقف إجلالاً لتجديد إيسن في الأسلوب والمضمون ، وأصبح رؤية تمثل يشرب الشاي فوق خشبة المسرح ويرشفه ببطء وهو يقرأ صحيفته أكثر إمتاعاً من منظر رجل يصارع اللصوص ، ويشهد صاحب «عيوب التأليف المسرحي» ان مثل هذا حدث في أمريكا حين ظهر جهاز التلفزيون لأول مرة على خشبة المسرح !! لقد راح الحضور يحملقون فيه معجبين مترقبين ، ولكن هذا الواقع المألوف لم يلبث بالتكرار أن أصبح مصدراً للسأم ، أصبح محفوظاً ، بدرجة تجعل وولتر كير يزعم أنه يعرف سلفاً كل جملة ستقال ، وكل حادثة ستأتي ، ويعرف كيف ستنتهي المسرحية أيضاً .

إن إيسن أعظم أثراً من تشكيوف، بالنسبة لفن المسرحية، ومن ثم تبدو جنايته أكبر، على الأجيال التالية، حتى وإن كانت لديه مبرراته الخاصة، التي تسوّغ له أن يحدث تلك النقلة الهائلة في فن المسرحية، لقد قدّم مسرحياته في قالب غير شعبي، وأقامها على فكر انتقادي، واستغرق في الواقعية، واهتم بالمنهج العلمي. لقد عبّر بهذا عن روح عصره، ولكن عصره ليس عصرنا، ومشكلة المسرحية الاجتماعية أنها تتوقف عند مساحة من واقع متحرك، ومن ثم سرعان ما تصبح قديمة تتجاوزها الزمن، على سبيل المثال، استطاع إيسن عام ١٨٨٤ أن يفتح أبواب عالم جديد مجيد أمام المرأة عندما جعل نورا هيلمير تغادر بيتها دون إذن، وتصفق الباب، وصفت هذه الصفقة بأنها دوّت في أرجاء أوروبا، ولكن: من يعبأ بنورا وما تمثله اليوم؟ لقد اخترت هذا المثال من بين ما ذكره المؤلف، لأن «بيت الدمية» - من بين ما ألف إيسن - كانت أكبر مسرحياته حظاً في الوطن العربي، عرضت بنصّها، ومصرّت، وكوتت (في المرة لعبة البيت، كوّتها صقر الرشود وعرضها مسرح الخليج العربي عام ١٩٦٨) واجتازت كل عواصمنا تقريباً بشكل أو بآخر، ولكن: من يفكر في عرضها الآن؟ كذلك لم يعد من الممكن ترديد منطلقات إيسن تعبيراً عن الإيمان بها، مثل الثقة بالعلم، كان هذا ممكناً منذ قرن، أما الآن، فلدينا يقين بأن العلم لا يستطيع أن يتكفل بحل مشكلاتنا، بل لابد أن يتكفل بالعلم شخص ما، عالم، أو فيلسوف، أو سياسي مثلاً. من هنا يحدد وولتر كير الأثر السلبي لمسرح إيسن على الأجيال التالية، بأن القالب أصيب بالصدأ، وأصبح مملاً، بطيئاً، وأن التحول في وجهة النظر الاجتماعية جعل مثل هذا المسرح يصطنع معارك وقضايا وهمية، أو لا تهم الكثرة، ويديرها لحسابه الخاص.

ومع أن وولتر كير لم يقدّم دليل إدانة واحداً ضدّ الثلاثة الذين عُني بقراءة مسرحياتهم، فإنه ألمح إلى إحدى سلبيات شو بصفة خاصة، واتخذها مدخلاً لإثارة قضية هامة، بل لعلها أهم قضايا «عيوب التأليف المسرحي»، وهذه القضية هي موقف الكاتب المسرحي من جمهوره، وهي تمثل الوجه الآخر، بل الوجه الأساسي الأصيل لموقف الجمهور من المسرح، الذي سيأخذ موقع «ردّ الفعل» بالضرورة. أما

سلبية شو فيجملها شو بنفسه حين يتأمل بضيق مستوى المسرحيات المعروضة في لندن (وقد كانت مسرحيات شعبية رائجة تثير الضجيج والزحام والنشاط الخلّاب في مظهره كما يقول كير) بأن يشكو، لأنه برغم كل ما يرى فإنه لم يكن يجد مسرحية واحدة يستطيع أن يأخذ صديقه وليام موريس لمشاهدتها!!

لقد تهكم صاحب «عيوب التأليف المسرحي» ما شاء من عبارة شو، لأن وليام موريس ليس جمهور المسرح، وأمثاله من المثقفين لا يذهبون إلى المسرح أصلاً، وإذا ذهبوا فإنهم نسبة ضئيلة، حددها المؤلف بعشرين شخصاً سيظلون يذكرون هذه المسرحية «المثقفة» حيناً من الدهر، ثم تُنسى عدداً من السنين، ثم تعرض من جديد ليتذكرها عشرون آخرون!! وهنا يقرر أن الكاتب المسرحي لا يكتب للمثقفين، بل يذهب إلى ما هو أبعد خطراً حين يقرر أنه لا نصيب للمسرح في قيادة الفكر، بل إنه حتى لا يعكس تيارات الفكر.

علاقة المسرح بالفكر ستناقش على مستوى الجمهور (وهو قضيتنا الأصلية) وعلى مستوى تحليله لفن شكسبير، ونكتفي - في هذه المرحلة - بتحديد مسئولية الثلاثة، وشوبصفة خاصة - في «تحريف» الصيغة المسرحية لدى الأجيال التالية بعبارة بسيطة جداً: لقد أصبح الكاتب المسرحي مفكراً، وأصبحت المسرحية قضية، هدفها إثبات أمر أو نفيه، ومع خطورة هذا الجانب فإننا لن نعتبره السبب العميق لانصراف الجمهور عن المسرح عندهم، وعندنا أيضاً، بالنسبة لهذا النوع من المسرحيات (وقد وضع وولتر كير عنواناً جامعاً هو مسرحية الأفكار، أو مسرحية الصياغة العقلية، ثم درّجها إلى ثلاثة مستويات: السيء، فالأسوأ، فالأكثر سوءاً: مسرحية المشكلة، ومسرحية الرسالة، ومسرحية الدعاية) أما السبب العميق لهذا الانصراف، والذي نكاد نجده بحذافيره لدى كثير من كتاب المسرح عندنا، لدرجة أنني وجدت صعوبة في استبعادهم من تفكيري وأنا أقرأ هذا الجزء من الكتاب، فهو نظرة الكاتب إلى الجمهور، وفهمه لرسالة المسرح، بعبارة أخرى: موقع المؤلف المسرحي من الجمهور. لقد أصبح مفكراً، يملك وعياً متقدماً، ويقظة متحفزة، ولهذا فإنه لا يفكر في إرضاء جمهوره، وإنما على العكس، تملكه مشاعر من يخوض مع هذا

الجمهور معركة لتأديبه، وثقيفه، والمسرحيات نفسها ترمي إلى استفزاز الجمهور وتوليد مقاومته، وإذ يقول مؤلف ناشيء لم يتقبل الجمهور مسرحيته بترحاب: لم أكن أريد أن أسرّ الجمهور، بل أصدمه وأؤله، فإن ولتر كير يصف مثل هذا المسرح - وله كل الحق - بأنه مسرح بيّت النية على أن له أعداء!!

سنجد اعتقاد المتحمسين من كتاب المسرح لنهج إبسن وتشيكوف وشو، يتفق واعتقاد كثير من كتاب المسرح عندنا في الجيل الماضي، وهذا الجيل أيضاً، حين يردد الفريق الأول: «إن مخاطبة الطبقات الدنيا تولد مسرحاً ضحلاً ينشأ على عجل، ودون تروٍّ ومادامت الجماهير بليدة الأذهان، عازية عن الذوق، فليس أمام الكاتب المسرحي المسئول إلا أن ينأى بنفسه عنها، ولأن يوجد مسرح محدود على مستوى ثقافي عال، خير من أن يوجد مسرح كبير على مستوى ثقافي ضيع»، إنني لست أشك في أنني سمعت هذه العبارات بنصّها تقريباً من عدد من كتاب المسرح عندنا، في مصر كما في الكويت، بل أكاد أرجح أنني رددتها أيضاً في محاضراتي أو كتيبي، منذ فترة ليست طويلة جداً، بل أجد إكمالاً لهذا الاقتباس الذي أوردناه يكشف عن الأوهام المضللة، أو بعض الأوهام التي يعيش فيها بعض كتاب المسرح، وقد تنقضي أعمارهم وهم رازحون تحت ثقل هذه الأوهام، يكتبون مسرحيات لا يشاهدها أحد، ومع هذا لا يوجهون نقداً واحداً إلى أنفسهم، ويرون كل العيوب في الجمهور المنصرف عنهم. يقول كير: «إن كتابنا المسرحيين كانوا تحت إيعاز صارم بآلاً يتساهلوا أبداً في موقفهم من العقلية الجماهيرية، فإن هذه العقلية الجماهيرية ستأتي إلينا على أية حال، ولعلها تسعى إلى تثقيف نفسها حتى ترتفع إلى مستوى وليام موريس، ولعلها تدرك فضائلنا التي لا تخفى، ولعلها يمكن إرهابها فتناصر ما لم يكن ينتظر منها أن تستمتع به»!!

هذه عبارات قيلت تصف أزمة المسرح الأمريكي، غير أنها تصف أزمتنا أيضاً، في صميم ما تشكو منه مسارحنا (الجادة) وهو انصراف الجمهور عنها. لقد حدث التحريف هناك تحت وهم الإعجاب وارتفاع صوت الانتساء السياسي، وفي رأي المؤلف أن النهج المسرحي ينبغي ألا يستمر أكثر من خمسين عاماً، هي عمر

الكاتب عادة، فإذا استمر أكثر من ذلك، فإنه سيصاب بتصلب الشرايين، ويتوجه إلى جمهور غير موجود أصلاً، وقد نرى أن التحريف حدث عندنا لذات السببين: الإعجاب والانتفاء السياسي، بالإضافة إلى استعلاء الطبقة المثقفة على الكثرة الأمية، والرغبة الكامنة في أخذ موقع المعلم والرائد الذي يسبق زمانه، ولم تفهمه العامة، وأخف هذه الأسباب إدانة: إدعاء التفاضل والجدية.

إن التمحك في الثقافة والجدية لن يستطيع أن يخفي الإزدراء لعقلية أفراد الشعب، الذي ينبغي أن نكتب مسرحياتنا بوحى منه، وله، وإن مسرحية تخاطب الصفوة المثقفة قد تحقق لهذه الطبقة نوعاً من الحيوية، ومع هذا ستبقى الغالبية بمنأى عن هذا الإحساس.

إن وولتر كير وهو يندد بالثقافة المتعالية على الشعب، وبالكاتب المسرحي المعلم صاحب الخبرة التي لا تجارى، أو الواعظ صاحب الرسالة، أو السياسي محتضن القضية، لم يتورط في معاداة الثقافة أو التنديد بها، وإنما هاجم النوع والطريقة، وذلك حين أصر (إصراراً نبيلاً في الحقيقة) على أن الشعب، أو الجمهور ينبغي أن يظل الهدف الذي نستلهمه ونتوجه إليه أيضاً، ويرى أن هذا الجمهور باستطاعته أن يعطي الكاتب المسرحي ما يعجز أي مصدر آخر عن إعطائه له. ولما كان الكاتب المسرحي الشعبي هو الهدف، فإن الاتجاه إلى الشعب يصبح كلمة السرّ في الكتاب كله، ويكون الخروج من الأزمة ماثلاً في مخاطبة الشعب، في الكتابة له، في الحكم على نجاح المسرحية أو إخفاقها بمدى إقبال العامة على مشاهدتها بشغف، نعم، لا يهتم مؤلفنا بوليام موريس وصديقه شو، إنه يريد مسرحاً مزدحماً ببائعات المحال التجارية، بل والسمركية ومن على شاكلتهم، وينعى - بكثير من الألم - اليوم الذي أندر فيه هؤلاء على يد المسرح المثقف بالابتعاد عن الحفلات، ويعلن بإصرار أن الحلّ قى استعدادهم، ويهزأ من جميع العبارات التي ترمي إلى الاستهانة بهم، كوصفهم بأنهم الفئة غير المسئولة، أو الهاربة، أو المراهقة. إن المسرح لا يعكس تيارات الفكر، بل تيارات المجتمع، وما أنتجت مسارح القلة أبداً أعمالاً ذات أهمية، وأية مسرحية عظيمة حظيت أعيننا بمشاهدتها - كما يقول - إنما جاءت عن طريق المسرح

الشعبي . ليس المسرح مآدبة ثقافية، ولكنه ليس ضد الثقافة، لم يتورط وولتر كير في إدعاء ذلك، ولكنه دعا إلى ثقافة مصدرها الشعب، ويرى أن هذه الثقافة الشعبية يمكن أن تمنح الكاتب المسرحي التشويق والصدق والجمال أيضاً، كأهداف ثابتة لفن المسرح . إنه ينكر بقوة أن يكون أولئك الكتّاب الذين أسقطوا جمهور الشعب من الحساب، ولم يكتروا بذوقه، قد قدموا أعمالاً مسرحية ذات قيمة جمالية عالية، في حين لا ينكر هذا على الذين توجهوا بإبداعهم إلى الشعب .

مولير وشابلن

هنا يقدم مؤلفنا مثلين واضحين قريبين إلى الإدراك، ويمكن التحقق منهما أيضاً، المثل الأول هو مولير، الذي يمجده بحذر قائلاً إنه تعلم لعبة شكسبير بعد مشقة، ويصفه بأنه كان كاتباً عظيماً على الرغم من حيله الساخرة الوضيعة، يقول عنه إن المسرحيات التي كتبها خصيصاً لتقدم في عرض خاص في البلاط الملكي، كان أقل إجادة منه في المسرحيات التي كتبها للعامة !! أما المثل الثاني فهو شارلي شابلن، فهو ليس من نتاج المسرح الشرعي المسئول، بل من نتاج الفيلم السينمائي التجاري الذي لا يتحمل أية مسئولية بالمرّة، ولا يرجع الفضل في نشأة شابلن إلى النظرية الموضوعية بعد رؤية وتدقيق، بل إلى الارتجال والتصرّف التلقائي، فهو ليس من خلق النقد المتسامي، بل من خلق الجماهير التي لا عقل لها (على حد تعبير كير)، ومثلما وازن بين حالين لمولير، كذلك فعل مع شابلن، وفي رأيه أن أدائه التلقائي المبكر أكثر جمالاً وإقناعاً من أدائه بعد أن اتصل بجماعات من أصحاب الفكر، وأصبح يعنيه أن يتبنى مواقف معينة .

كل هذا كان بمثابة علامات هادية في اتجاه مقولة أساسية، وهي أن الشعب هو المصدر الغني والنبع الذي لا ينضب لإلهام الفنان الحقيقي أسباب الحياة والتجديد معاً، بل منحه الثقافة الضرورية لصناعته : «المسرح العظيم يبرز إلى الوجود بمراعاته أولاً أشدّ العواطف بدائية، لأكثر رواده بدائية، ونحن إذ نرضى نزعة الجمهور إلى العنف والمناظر البراقة والمواقف الكوميديّة المتناهية في الصراحة، إنما نتوغل في أعماق

أعماق الضمير البشري كله»، وبحسّه الساخر الدقيق يقدم وولتر كير الدليل على صدق هذا المبدأ، اذ يجد كثيراً من المثقفين يختلسون النظر إلى عمل شعبي ناجح، في حين يندر أن نرى غير المثقف يبدي أي اهتمام بغزو محراب الرجل المثقف. إن هذا يعني - في رأيه - أن ما يرضي غير المثقفين أكثر اتصالاً بالحقبة الإنسانية، وتعبيراً عنها، من تلك المزاعم الثقافية العريضة. يقول: «ليس احترام الجمهور تواطؤاً متعمداً مع أخط غرائز وحشٍ جبار، وإنما هو تسليم في محله بذكاء قوي عادل». وإذا، فإن هذا الجمهور ليس على خطأ حين يحكم على العرض المسرحي مستمداً تجربته المحدودة وغرائزه الصريحة، فما هو صدق ليس مصدره عقل المؤلف وحده، ولا حتى عقل المتفرجين وحدهم، بل في مكان خارج هذين الطرفين: في السلوك البشري، وهذا السلوك البشري ليس ملكاً للمثقفين، ولكنه ملك لكل فرد، وليس صحيحاً أن الجمهور ساذج أو سطحي الإدراك يسعى وراء السهولة والضحك، ويرفض العواطف الجادة، إنه «لا يرفض حقيقة غير سارة لأنها غير سارة، بل لأنها غير صادقة» وقد تقبل قديماً فواجع المأساة الكلاسيكية عند سوفوكليس، وتقبل أيضاً مآسي شكسبير المركبة، فالجمهور ينفر من البساطة غير الطبيعية التي تمر أمامه، ويصم الكاتب بالادعاء والتفاهة وعدم الذكاء، وخلاصة القول أن الجمهور هو صاحب المصلحة في المسرحية، هو المتلقي، فهو الحكم، وإما أن تكون له دوافع تبقية على مقاعده وتشده للمتابعة، أو أسباب للانصراف، وإذا انصرف فليس لذلك من سبب غير السامة أو رفض الأفكار، ولسنا نشك في أن السامة والملل أقوى عوامل الطرد، لأن الأفكار المرفوضة، إذا قدمت بطريقة مقنعة (ولا نقصد الإقناع المنطقي، فإنها يمكن أن تغرى بالمتابعة، ولقد أصاب وولتر كير حين قرر أن عدم الصدق رذيلة بكل تأكيد، إلا أن النقيض، وهو الصدق، لا يعتبر ضماناً للنجاح المسرحي.

الجمهور والمسرح

لقد أطال مؤلفنا في توجيه نقده للمسرح الفكري المتناسل عن مسرحيات إيسن وتشيكوف وشو، يحمل هؤلاء الثلاثة تبعة ما جرى أحياناً، ويحمل الأجيال

التالية مسئولية التعلق بفن مضت دواعيه وسقطت أسباب رواجه في أكثر الأحيان، وهو يفعل هذا من موقع الجمهور، وهو مطمئن تماماً إلى هذا الجمهور وصدق أحكامه. حتى يقول بثقة: «إن استجابة الجمهور في المسرح أقرب ما تكون إلى الاشتعال التلقائي، وهي استجابة تبدو كذلك دقيقة إلى حد لا يصدق، ومادامنا لا نعرف حالة واحدة رفض فيها الجمهور مسرحية من الدرجة الأولى فقد آن الأوان لكي نعدل عن هذه الأسطورة. إن التاريخ ليحدثنا أن في وسع الجمهور أن يسمو إلى أي أفق يستطيع المؤلف المسرحي أن يخلق فيه. . . ولكي يتمكن المؤلف من أخذ الجمهور إلى مكان ما، لابد له أولاً من أن يعانقه». هكذا يأخذ «الجمهور» حجمه الحقيقي في تفسير الظاهرة المسرحية عند ولتركير، ويصبح الارتكاز على الموروث الشعبي، ومراعاة ما يرضي العامة هو المدخل إلى نجاح العرض، بعد أن يكون الوعي بطبيعة المجتمع، وروح المرحلة، قد حققا النجاح في الدخول إلى الموضوع، ثم تأتي المعالجة الفنية بعد ذلك. وهذه المعالجة قد امتدت على مساحة الكتاب كله، متداخلة مع شتى ما أثار من موضوعات وقضايا، تتعلق بالمحاكاة كأساس للصياغة والاختيار، والواقعية كأسلوب، ولكن عواطف هذا الناقد ظلت مع الجمهور، وكذلك ثقته المطلقة، وهو يقدم الحلول المحتملة التي يعلق عليها آمال الإصلاح بطريقة تحمل قارئة على الأخذ برأيه في هذه الثقة الكاملة بالجمهور، فإذا طرح سؤالاً افتراضياً: من أين يبدأ الإصلاح؟ فإنه يقدم أسلوبين متعارضين ولا يوحى بإمكان احتمال ثالث، فيما أن يبدأ الإصلاح بتشريع من أعلى، رائده تحييز الطبقة المثقفة، وإما بتشديد من أسفل رائده غريزة الجماهير، ثم يقرر مطمئناً: إن الحل الثاني هو الذي دلت قراءة التاريخ عليه!!

هكذا تتكاثف البراهين على أن النزعة الشعبية في الفن هي التي تضمن له الإقبال، والبقاء، والارتقاء، وبهذا السلاح - الشعبية - وليس بغيره، تفوقت السينما على المسرح، ومؤلفنا يرى السينما من اجتذاب جمهور المسرح، ففي رأيه أن المسرح لم يكن شعبياً قبل ظهور السينما، وهذا يعني أنه كان قد فقد جمهوره قبل مشاهدتها!! ما أشبه الليلة بالبارحة. إن التهمة ذاتها توجه الآن إلى التلفزيون،

والقيديو، فهل نستطيع أن نواجه أنفسنا بصراحة، ونختبر درجة الصدق في مثل هذه الادعاءات؟ إن عدد ليالي العرض لمسرحيات مارون النقاش (وقد ألحقها محمد يوسف نجم بمجلد مسرحياته) ومسرحيات أبي خليل القباني، ومن بعدهما فرقة عكاشة، والريحاني، والكسار، مع الاحتفاظ بمعدل التزايد السكاني في الاعتبار، ينبغي أن تقاس إلى، أو تقاس إليها عدد ليالي العرض لمسرحيات الحكيم، وميخائيل رومان، والفريد فرج، وسعد وهبة، ونعمان عاشور، وغيرهم، لنرى إلى أي مدى كان الرقم يتصاعد، أو يهبط، قبل ظهور التلفزيون في مصر.

ويؤكد وولتر كير مفهومه للشعبية، واحترامه للثقافة معاً، حين يقدم إلينا فن شكسبير من رؤية خاصة، باعتباره يقدم مسرحيات شعبية، ومناطق هذا الحكم الجريء أنه كان يكتب للطبقات الدنيا، وأنه لم يكن يحاول تحديد فكرته المسرحية، ولم يجعل من مسرحياته برهاناً لإثبات شيء، أو لرفضه. لقد بذل لاجوس آجري (وهو أمريكي أيضاً مثل صاحبنا) في كتابه «فن المسرحية» جهداً عظيماً ليقنع الكاتب الناشئ بأن نقطة البدء في صياغة أي مسرحية أن يحدد فكرتها، وأن تصاغ هذه الفكرة في شكل مقدمة منطقية، والطريف أنه اعتمد - أكثر ما اعتمد - على مسرحيات شكسبير (وإيسن وهو محق في هذه الحالة) لاستخلاص مقدمات منطقية، في رأيه أنها سرّ تماسك المسرحية، وتدفق حوادثها في خط أساسي واحد، مما يعين الناقد أو المشاهد على تجريد مقولة نهائية تعتبر «بيت القصيدة» في المسرحية. إن وولتر كير ضد ذلك تماماً، ويرى أن إكراه المسرحية على أن تقول شيئاً سيؤدي إلى أن تظل مسرحية مكرهة حتى النهاية. من هنا يلقي بالأهمية على القصة في المسرحية، مشيداً باهتمام أرسطو بعنصر الحكاية ومعارضاً له في طريقة تقسيمها، ومن هنا أيضاً تتسم كلماته عن شكسبير بالحرارة والإعجاب، حتى إلى درجة التغافل العمدي عن الثغرات أو الهفوات: «كان شكسبير يصمد للمناقشة، ويواجهها بحوادث الاغتيال والمبارزات والمعارك ومباريات المصارعة، والانتحار والأشباح والساحرات والمهرجين والأغاني واستعراضات الأزياء والانفجارات والعواصف الراحلة. لقد نمت مسرحيات شكسبير من مسرح كان قائماً على فكرة أنه لا يجب الترحيب بالأميين

فحسب، بل يجب كذلك تملقهم دون انقطاع، خلال الحفلة، مهما يكن ذلك على حساب الذوق».

هذه - على أية حال - مبالغة مقبولة في سياقها، ولكنها لا تلتصق مجافاة الذوق بالمرح شكسبيري. إلا أن يكون الذوق الكلاسيكي، فإن شكسبير الذي يصعب تأطيره في نطاق مدرسة أو مذهب أدبي لم يكن كلاسيكياً يرعى أصول الذوق على قواعده عندهم.

ومع الأخذ بكل هذه الحيل التشويقية التي أتاحت للناقد أن يصف شكسبير بأنه كاتب شعبي، فإننا نجده يحقق الحياد الموضوعي في تصوير أخلاق الشخصيات، وهو حياد يغني هذه الشخصيات، ويقوي عنصر القصة، وهو عنصر شعبي أيضاً. في مسرحية «يوليوس قيصر» سنجد الموضوع السياسي هو المسيطر، إذ تدور المسرحية حول فريق من الرجال منهمكين في صراع على القوة والنفوذ، لكل منهم أسبابه وطريقته، ولكن ليس للمسرحية رسالة، إنه لا ينحاز ولا يطالبنا بالانحياز لأي طرف، ولا يوصف قيصر بأنه شرير في طموحه، بل يقول إن هذا ما كان يظنه كاسيوس وكاسكا «ونحن لا نستحث على اتخاذ موقف أخلاقي إزاء اغتيال قيصر، بل نشهد هذا الاغتيال كصورة مفرغة للسلوك البشري الحقيقي» كما أن المسرحية لا تدعونا للأخذ بشيء أو رفض شيء، هي لا تقول شيئاً من الناحية المذهبية، وإنما هي تعرض علينا أنواعاً معينة من الرجال مزودين بأنواع معينة من العقلية، منهمكين في أنواع معينة من النشاط. إن الاهتمام بالشخصية، وبالفعل، أو القصة هو الذي منح مسرح شكسبير قدرته على الاستمرار، ولكي يتضح هذا الجانب نضعه إزاء ما يصنع إبسن، المسئول عن القالب الاجتماعي والمسرحية ذات الهدف، إنه يقدم لنا ذلك «في سياق رواية مزيفة، سياق يبدو أنه يقصّ علينا قصة بينما هو في الواقع ينهرنا ويزجرنا، فهذا ملجأ للأيتام (يقصد ما جرى في مسرحية الأشباح)، يحترق عن آخره، وبذلك تبلغ المسرحية ذروتها في الفصل الثاني، ولكن يطلب منا أن نفهم أن ذلك الذي يحترق لم يكن ملجأ للأيتام وإنما طريقة فاسدة للعيش».

لم يقصد وولتر كير من تملق الجمهور لإضحائه، أو مخادعته عن الصواب، ودراسته لشكسبير لم تهمل الفواجع والجثث وحوادث القتل، إنها القصة التي لا ينقصها التبرير، ولهذا تقبلها الجمهور، كما تقبل فواقع أوديب من قبل. وقد يفاجئنا وولتر كير بقوله إن شكسبير لم يكتب أبداً مسرحية أنيقة في حياته، وهو بهذا يرغب في استبعاد صفة التصنع بشكل قاطع، لتقوية الشعبية بشكل قاطع أيضاً، ولكن الدراسات الأسلوبية والصورية التي أجريت على بعض مسرحياته تشير إلى استخدامات خاصة، في شبكة الصور واشتقاقاتها في «الملك لير» مثلاً من صفات الحيوان وأسمائه، مما يعني أن شكسبير قد فكر فيها طويلاً، ومما يعني أيضاً أنه مزج بنجاح بين الشعبية والبلاغة، بين القصة والشخصية، وأنه بهذا استطاع أن يحقق أمانة وولتر كير: أن يقدم مسرحية تجذب عاملة المتجر البسيطة، ويستطيع أن يشاهدها وليام موريس دون أن ينجل منها صديقه برنارد شو.

يذكرنا بحالنا

لقد شكّا المؤلف من المسرحيات الأمريكية السائدة، شكوى تذكرنا بحالنا، إذ يصفها بقوله: إنها لفتات خالية من الحسّ لرؤيا أو لصورة لم تعد مزرية بقدر ما هي مبتذلة بالية!! وإذ يقدم المؤلف الأمريكي نماذج لهذه الفتات، فإنني أتذكر بعض ما يصدق عليها عندنا: الفتاة الفقيرة التي تبيع شبابها لتحقيق الثراء فلا تظفر بشيء، زوجة الأب، استغلال الرئيس لمروؤسيه وانكشاف أمره، الجاهل المتعالم، كبير العائلة الذي يحتجن لنفسه كل شيء ويظلم أيتاماً ينصفهم القدر، ولعل هذه الموضوعات كانت مقبولة منذ نصف قرن مثلاً، ولكنها الآن مجرد تقليد «استهلاكي» لا يثير غير السأم.

إن وولتر كير قد رسم أماننا حركة المجتمعات، أو الجمهور، في علاقته بالذوق المسرحي، على أنه يتكون من موجات، لا يزيد عمر الموجة عن نصف قرن بأي حال، وليس التغير المطلوب مزاجياً أو اعتباطياً، إنه ثمرة لتصور المجتمع القادم الذي يكتب له المؤلف المسرحي. إن هذا يعني، ويلزنا بضرورة أساسية أن نرفض

تقليد كتابنا السابقين تماماً، لسبب بديهي، هو أنهم لم يكتبوا لنا، ولم يكن باستطاعتهم أن يفعلوا، وإذا كان المؤلف المسرحي العربي لم يطور في القالب أو الأسلوب إلا في حدود ضيقة جداً، فإن هذا يستدعي منه أن يبدأ خطة إصلاح عاجلة تبدأ بالعودة إلى الفنون الشعبية واستمداد عناصرها الدرامية لاجتذاب جمهور المسرح من جديد، وتدعم هذه الخطة بقراءة عميقة لحركة العصر الذي نعيش، والعصر الذي نتأهب لدخوله، واكتشاف، أو محاولة اكتشاف موقعنا فيه.



فِي مَسْرَحِيَّة

«مولاي السلطان الحسن الحفصي»

البطل الشعبي
ينجي النخبة ويبحث
في فلسفة الحكم

بقلم : د. حسن عباس

شغلت النماذج الملحمية العربية بقضية الثورة: قيادة، وأهدافاً، واستمراراً ثم وهنا وضعفاً. وقد تولى المسرح العربي المعاصر النظر فيها والتعبير عنها، وكانت مسرحية «مولاي السلطان الحسن الحفصي» مثلاً ملحماً ناجحاً بين غيرها من النماذج الملحمية العربية التي شغلت بهذه القضية، وبإصدارها يكون الكاتب العربي التونسي عز الدين المدني قد أتم رباعيته^(١).

تدور أحداث المسرحية في القرن السادس عشر، حيث حكم مولاي السلطان الحسن الحفصي، وهو آخر سلاطين بني حفص - إذا أغفلنا ابنه وولي عهده حميدة، الذي لم ينعم بالسلطنة، على طول أمله فيها، إلا يوماً أو بعض يوم - وهي سلالة حكمت تونس والمغرب الأدنى (طرابلس وأفريقية وقسنطينة). كان السلطان

الحسن من الضعف والصلف وخطل الرأي ما أبعد عنه مواطنيه، وأياسهم من صلاحه، وأغرى به قوى اجنبية كانت تسعى إلى استعمار المغرب العربي: الأتراك، والأسبان، «عملاقان متحاربان يتقاسمان العالمين القديم والجديد، ورحى الموت تدور. . وتونس؟ والمغرب؟ ما مصيرهما في هذا الخضم الحضاري الرهيب؟ كانت تونس بلاداً محطمة ممزقة. . سلاطين بني حفص في حرب مستمرة مع سلاطين بني مرين، هذا يعتدي على ذاك، والثاني ينحر الأول، وفي كل يوم دماء تسيل، وفي كل يوم مؤامرات تحاك. . حتى صارت هذه البلاد لقمة سائغة في افواه الغزاة^(٢).

السلطان والجمهور

تتألف المسرحية من قسمين، كل منهما يتكون من ثنائي لوحات تعمل كل لوحة على تصوير موقف، فهي تخلو من العقدة، يبدو الشعب في اللوحات الأولى كثير الكلام قليل الفعل، في حين يبدو السلطان غارقاً في لهوه، يحيط به الأقزام والمهرجون، حيث ينفق الوقت في سماع طرائفهم التي لا تخلو من النقد الحاد، يوجهونه إلى السلطان وإلى ابنه حميدة، ولكنه يرضى بنقدهم استخفافاً بهم وتعالياً. ويطلب الجمهور الالتقاء بالسلطان، فما أن يمثل وفد منه يتقدمه أمام المسجد حتى يجبن عن الشكوى فيأمر السلطان بطرد الوفد:

مولاي الحسن: يا عزوز، لا تسمح لهؤلاء البهائم بالدخول إلى القسبة^(٣).
ذلك موقفه من مواطنيه، فهم بهائم، أما موقفه من القناصل الذين يمثلون بلادهم في تونس، فهو موقف الأحمق، تكشف عنه جلسات اللهو واللعب التي يشغل بها فراغه. فهو حين يلعب «الورق» لا يرضى باللعب دون رهان، ولا يرضى بالرهان إن لم يكن على العرش:

مولاي الحسن: اللعب لا يحلو إلا بالرهان، والرهان لا يحلو إلا على الجاه والحياة والموت، لنلعب بحياتنا، ما قولكم؟ اللهو بهذا العرش، اللهو بجاهكم؟^(٤).
فيذا استعطفه ابنه وولي عهده أن يكف عن الرهان بالعرش خشية ذهابه من أبيه، فلا يبقى له من الإرث شيئاً، انتهزه السلطان:

مولاي الحسن: استقم يا ولي العهد.. ابعد عني.. لقد اخجلتني. كن رجلاً.. ما ألد الساعة التي يراهن فيها السلطان على سلطته^(٥).

وهذا هو الأسلوب الذي دأب على اتباعه في معاملته لابنه، فهو لا يكف عن اهانتة، ويختلط اللعب بالحديث، وهو حديث في السياسة، يتضح منه أن السلطان منحاز إلى ملك قشتالة، فهو يعول عليه في حماية عرشه، ولا يتردد في طلب العون العسكري منه إذا تعرض لخطر خارجي (تركي) أو داخلي (ثورة شعبية).

ويجب ظن السلطان في قنصل أسبانيا حين يقول الأخير أن الامبراطور كارلوس كينتو (ملك قشتالة) مشغول بالفتن، والناس يزعمون أنه ضعيف تحركه أيدي كنيسة روما، أملاً في تكوين دولة عالمية، فيطلب إليه السلطان أن يلتزم الحياد كما وعد، إذ لم يرق له قوله، ويحتد النقاش في مسألة الحياد وعدم الانحياز، فيقلب السلطان منضدة اللعب، ويطرد حيدر أغا، السفير العثماني، ويفرض إقامة جبرية على سفير فرنسا، ويعلق القزم تنجال على الموقف بقوله:

القزم تنجال: .. جرب حظك.. اللاعب يخسر، والمتفرج يخسر، الحاضر يخسر والغائب يخسر، ومن يلعب مع السلطان يخسر، فالسلطان مجنون..^(٦).

ويعود الوفد من سكان الأرباض ملحاً في طلب لقاء السلطان ويتفق اعضاؤه على أن ينطق التاجر باسمهم، فيستظهر العريضة بما احتوته من مطالب تتمثل في رفع المكوس عن الصناعة، وتشجيع الحراثة والزراعة، وتنشيط التجارة، والتزام الحياد التام بين الأتراك والأسبان، وأن يكون الجيش الحفصي في خدمة الشعب، ويدخل أعضاء الوفد للقاء السلطان، وكان يلعب الشطرنج مع مولاي حميدة، فيعلن عن ضيقه بهم.

مولاي الحسن: (غاضباً حانقاً) لاش العيطة والزيطة، والصياح والباب طاح، وعلام الزيلة. احشموا ياناس، اشتغلوا بأعمالكم المهمة، واهتموا بصغاركم وكباركم، افهموا ياناس. كل يوم وأنتم داخلون إلى القصبه خارجون منها. يكفيكم من هذه الفضائح^(٧).

بهذه اللغة الهزيلة، والتعبير العاجز، يلقي السلطان وفد الشعب. ولكن التاجر نخاذل أمام صلف السلطان وجبروته، فلم ينطق بشيء من المطالب، بل راح يروج لبضاعته، فذلك هو ما يعنيه.

التاجر: .. وأن لي قنديلاً جيلاً يصلح لباب المنارة. .. فهل تشترونه مولانا السلطان. أنه زهيد الثمن، بل أني اخصم منه الثلث إذا اردتم شراءه^(٨).

ولولا شجاعة الحرائري - وهو عامل - لما سمع السلطان شيئاً، إذ تقدم بجرأة وتلا المطالب المتفق عليها، فماذا كانت النتيجة؟

مولاي الحسن: آه. .. يا ولد الحرام، آه يا كلب. ياساقط. ياهميل، أنتدخل في شئون السلطنة؟ بأي حق؟ آه يا حراس. ياسياف، يامنفذ. اجرؤا لي. آه، ياخيي، يا عاق، المشنقة^(٩).

ودفع الحرائري ثمن جرأته. ويقدر مولاي حميدة أن اعدام الحرائري كان ظلماً، فقد «كان ينطق باسم جماعته» وهم سكان الأرباض، فلا يقبل منه والده احتجاجه، بل لا يقبل منه أن يناديه بـ «يا أبي» فان عليه أن يدعوه «مولاي السلطان» شأنه شأن أفراد الرعية. وينصحه أبوه بتعلم أصول السياسة وممارسة الحكم. ويثور مولاي حميدة للإهانة، وينفجر في وجه أبيه:

مولاي حميدة: لقد ضقت ذرعاً بهذه الحياة بين حيطان القصبية. ، أراني محبوساً بينك وبين حرسك النصراني، بينك وبين الأقزام، بينك وبين ظلمك وجورك^(١٠).

ولكنه لا يلبث أن يضعف، فيطلب إليه أن يعلمه. ويحتدم النقاش في أثناء لعب الشطرنج، ويتضح منه أن مولاي حميدة يريد لأبيه أن يحذو حذو الدولة العثمانية.

مولاي حميدة: «لم تنصرف عن تقاليد البطش بالأمة، وتقلد الأنظمة التركية» فتنسج على منوالها مؤسسات الحكم والتشريع والتنفيذ، وتتحالف مع الباب العالي، كش مات الملك^(١١). ويسوء السلطان أن يرى ابنه منحازاً إلى الأتراك فيصدر أمراً

بخلعه من ولاية العهد، فيجرد حميدة سيفه، ويقلب رقعة الشطرنج، ويتبارزان، حينئذ يرى الأب في ابنه خارجاً على السلطان خروجاً يحل معه قتله، أما الابن فيرى في إباحة أبيه لقتله رغبة منه في أن يجعل تونس ولاية أسبانية، ويصيب حميدة أباه في بطنه فيخز كالصرير ولا يموت، فيستولي على التاج ويضعه فوق رأسه، ويصرخ في الناس أنه سلطان تونس.

يفاجأ السلطان الجديد بجمع من سكان الأرباض، وقد حملوا السلاح والعصي والحجارة، فتذهله المفاجأة.

مولاي حميدة: (مذهولاً ومستغرباً) من أين نجمتم؟ ومن أين طلغتم؟

مولاي الحسن: (مسترقاً السمع)؟

الحراث: كنا نتربص بك وبوالدك. (جاءاً متجلداً) لم تجبني أين تونس من بين الأتراك والأسبان؟ لقد طالبنا والدك بأن يتمسك بالحياد فحتم نعاي الغزو؟ والنهب؟ والقتل؟ (أفراد الجمع يفتشون المكتبة).

مولاي حميدة: «نحن في بلاد ضعيفة، فيجب أن نتحالف مع قوي ليحمينا»^(١٢) ويتهم الحراث مولاي حميدة وأباه بالجرائم التي ارتكبت ويعثر الحجام على معاهدة حلف كان قد عقد بين السلطان ومملكة قشتالة يقضي ببيع قمح تونس للسنة التالية لشراء خمسمائة مدفع، ويعثر الحمال على تقرير سري كان مولاي حميدة قد بعث به إلى الأتراك يدعوهم فيه إلى غزو تونس واحتلالها. فيجتمع على حميدة الحجام والفحام والحراث والحمال (وهم ممثلو طبقة) ويرغمونه على تسليم سلاحه، ولا تجدي توسلاته بإبقائه على العرش ولو ليوم واحد.

الحراث: عزلناكم: أنت ووالدك وأخاك جميعاً، والحكم لنا والمصير لنا (يفلت مولاي حميدة من قبضتهم)^(١٣).

برباروس وحميدة

وتعرض تونس لغزو تركي بحري يقوده خير الدين برباروس، وتتصدى للغزو بمقاومة بأسلة يبدىها الأهالي. ويدخل بعض الجنود «القصبية» مقر السلطان،

فلا يجدون له أثراً، فقد هرب، ويأتي الجنود بمولاي حميدة الذي يبدي ترحيباً حاراً بمقدم الأتراك، ولكن برباروس يقعده، ولا يرضى منه بالمودة التي يبديها.

مولاي حميدة: .. أنا عزلت والدي.

خير الدين: عزلته أنت؟ إذن نحن نعزلك بدورنا، وانتهى أمر الدولة الحفصية.

مولاي حميدة: أنا دعوتك إلى احتلال تونس.

خير الدين: الا ترى أننا احتللناها^(١٤).

ويقول له خير الدين أنهم لا يستطيعون التعاون مع من تمرد على أبيه وخرج عليه، فهم يفضلون التعاون مع من يمثل ويطيع.

وتتوالى أنباء هزائم الفرق التركية، فقد صمد سكان الأرباض صموداً أضاع على الأتراك فرصة احتلال المدينة. ويقترح أحد القادة على خير الدين تسمية مولاي حميدة سلطاناً لتونس، فيجيبه خير الدين:

«بعد أن خلعناه واحتقرناه» ولكن حميدة كان قد فرّ إلى الجنوب، في حين فر أبوه إلى صقلية ليستنجد من هناك بملك قشتالة.

ويقرر خير الدين الانسحاب إلى عرض البحر، فقد وردت إليه رسالة من سكان الأرباض يبلغونه فيها أنهم أسروا عدداً من قادته وألفاً وخمسمائة من جند المشاة، وقتلوا اليانكشارية، ويهددونه بالانسحاب، وإلا قتلوا الأسرى.

خير الدين: لنخرج من هذه البلاد قبل الأوان .. سأعود وأخذ بشأري. ياقواد، افتحوا أمامنا الطريق، واعلموا سكان الأرباض أننا نترقبهم في الميناء لاستلام الرهائن^(١٥). أما الأقزام والمهرجون ممن عملوا في قصر السلطان فقد انضموا إلى الشعب المقاتل بعد فرار سيدهم. ولم يُقبلوا قبولاً حسناً بادئ الأمر، ولكنهم احتجوا بأنهم كانوا ينقدون السلطان، وأنهم التحقوا بالجماهير في معركة الصمود ضد الغزو التركي.

وجاء الاسبان

ولا يعني انسحاب الاتراك نهاية المتاعب، فقد غزا الاسبان تونس بقيادة الملك كارلوس كينتو نفسه، واصطحبوا معهم مولاي الحسن، ويفلح الاسبان في احتلال الأرباض ومدينة تونس كلها، ويعقدون أعنة خيولهم في سواري جامع الزيتونة، ويعيدون تنصيب مولاي الحسن. . ويخاطب كينتو أهل تونس قائلاً:

كارلوس كينتو: يا أهالي تونس: اياكم ان تحالفوا مع الاتراك اياكم ان تتمردوا على سلطانكم، إياكم ان تقاوموا عسكرنا فلقد استتب الأمن وساد السلام^(١٦).

ويفرض على اهالي تونس دفع غرامة قدرها الف الف دينار لتغطية نفقات الحرب، ثم يعقبه مولاي الحسن فيوجه كلمة للشعب يستهلها بالشتائم:

مولاي الحسن: «... يا كلاب يا ملاقيط. لعنة الله عليكم وعلى آبائكم واجدادكم. خلعتُموني؟ ها اني رجعت اليكم لأدق عظامكم»^(١٧) رجع مجردا من أي سلطة، فبعد فراغه من كلمته يقرر الماركيز دي غواست - وليس السلطان - حظر التجول وفرض جباية على الصناعات والمهن كافة وينذر من يحمل سلاحا بالقتل حتى ولو كان سكينا.

مولاي الحسن: . . ايها الحاكم العسكري المبجل، ابحت لك مدينة تونس ثلاثة ايام، افعل بشأنها ما تشاء. .^(١٨).

ويخرج الحاكم العسكري الاسباني دون أن يلتفت إلى السلطان. أما الأخير فقد ولغ في الجريمة. ومارس الانتقام بوحشية، فأعدم العشرات، على نحو اثار الناس، فأعلنوا الثورة على الحسن والاسبان معا، وتنتصر الثورة، ويخرج الاسبان، ويخلع الحسن، ويرسل إلى السجن وقد فقد بصره وعقله، وغدا اضحوكة الاقزام.

التراث مادة وموضوعاً

تتكىء المسرحية على التراث، فتستمد منه مادتها وموضوعاتها، ويحدد المدني

مصادره التي استقى منها على النحو التالي: «وقد وقع الاعتماد في سرد هذه الأحداث على رواية تاريخية جاءت في كتاب» المؤنس في اخبار افريقية وتونس» لابن أبي دينار. (١٩) ويضيف: «وقد وقع الاعتماد كذلك في رصد هذه الملحمة الشعبية الكبرى على الحكايات التي مازال سكان تونس إلى اليوم يروونها جيلا عن جيل، مثل حكاية الفيل.. وحكاية قنديل باب منارة.. وحكاية قنة المعدنوس التي حفظتها عن الناس الشعبيين (٢٠)».

لقد استمد المدني من هذا المزيج من التاريخ والتراث الشعبي - وكلاهما مصدر اثير للمسرحية - استمد موضوعا مسرحيا يتسم بكثير من الجدد، ولا يعوزه الامتاع ولا التسلية. هو جاد حين يتناول موضوع العلاقة القائمة بين المواطن العربي والسلطة السياسية المتسلطة، محلية متخاذلة كانت أم أجنبية غازية، وهي علاقة تتسم بالضيق والتوتر المفضيان إلى الثورة والتغيير.

لقد تبين لنا مما اقتطفناه من اقوال السلطان أنه - في المجال الداخلي - أحق، بليد، قاس، لا يتورع عن توجيه الإهانة إلى ابنه في كل مناسبة، ومن كان شأنه مع ابنه على هذا النحو، فكيف يكون مع ابناء الشعب؟ انهم «بهائم.. كلاب.. ملاقيط»، ولا يسمعون منه - كلما وفد عليه منهم رسول - الا الزجر والتفريع، «احشمو ياناس، اشتغلوا بأعمالكم المهمة»، وذلك يعني ان رفع المطالب إلى السلطة بإزالة ما يرهق الناس في معاشهم ليس بالأمر المهم، فما الأعمال المهمة التي ينبغي لهم ان يشغلوا أنفسهم بها؟ ذلك أمر لا يعنيه، عليهم ان يدركوا أن كثرة التردد إلى مجلسه «فضائح» ينبغي الكف عنها. فإذا واتت الجرأة عاملا شجاعا من العامة، وأعلن في حضرة السلطان مطالب الشعب. كان جزاؤه الموت، «ولد الحرام كلب، وساقط وهميل».

كان في الناس من لم يزل ينظر إلى السلطان نظرة فيها خشية، ووقار كرئيسي الوفدين الأول والثاني وما يمثلان من شرائح اجتماعية، ولكن الكثرة الغالبة من المواطنين أخذت تدرك - تدريجا - أن السلطان ميثوس منه، ولا خير فيه ولا أمل. فهل من أمل يرجى في ابنه وولي عهده؟

كان ولي العهد من الضعف، وضياع الهبة على نحو لم يكن خافيا على الناس أمره، فهو موضع هجاء السلطان وقسوته يهينه فيرضى بالاهانة، ولا يحسب له حساب في شئون الدولة، فهو في نظر أبيه مازال غرا ينبغي أن يتعلم أصول السياسة وفن ممارسة الحكم، وهو في قرارة نفسه ناظم على السلطان، برم بحكمه، فهل يرجو الناس من نعمته أملا؟ كلا، فهو أضعف من أن يكون له في حياتهم أثر طيب، لأن الدافع وراء تلك النعمة أناني ذاتي محض. أنه يشور في وجه أبيه على الاهانات الشخصية التي يناله من أذاها الكثير. وهو يعارض والده في مسألة الرهان على العرش خوفا من ضياعه وضياع حقه فيه. وعندما يحتد الموقف بينه وبين أبيه في مسألة الحكم، وتشتد معارضته له، لا يصدر عندئذ عن غيرة على مصلحة الشعب، بل عن اختلاف في اختيار الخليف والدولة القوية الحامية.

وحيدة لا يختلف عن أبيه في النظر إلى عامة الشعب، فعندها غزا خير الدين برباروس تونس، وجيء له بولي العهد الذي سمع خير الدين يقول:

خير الدين: يانكشارية. ادخلوا الأرباض، وقتلوهم تقتيلاً ذريعاً. (لمولاي حميدة) من هم سكان الأرباض؟
مولاي حميدة: همج. (٢١).

ويأتي أحد الفرسان ليلف خير الدين أن الأعراب، ويقال لهم أولاد سعيد يقطعون على الجيش التركي الطريق إلى القيروان:

خير الدين: (لمولاي حميدة) من هم أولاد سعيد؟
مولاي حميدة: همج. لصوص (٢٢)
فإذا اتصف أبوه بالحق والجهل والبعد عن الصالح العام فإنه يتصف بأوصافه أو يزيد.

ولكل من الرجلين موقف من الحكم يرجحه ويعمل بمقتضاه في سياسة الرعية، والنظر في شئونها. والموقفان متباينان ولكنها يؤديان إلى سبيل واحدة: البعد عن الشعب. أما السلطان فيرى، أن:

مولاي الحسن: الحكم سيف ذو حدين قاطعين، فمن لم يقس على الرعية قست عليه الرعية، فالعين بالعين، والسن بالسن، والبادي أعدل وأنصف. ثم أنني لا أريد أن ألبس جلباب اللين واللطف والحلم حتى أوصف بالعجز. وأذكر قول الشاعر القديم.. إنما العاجز من لم يستبد..
وأما رأي ولي العهد في الحكم فيوجزه رده:

مولاي حميدة: «أخطأت، أما الحكم، فهو انتهاز الفرص، ومعرفة نقاط الضعف، واضمار الحيلة، أما شاعرك القديم، فهو أخرج الحجة، اهبل»^(٢٣).
ويتضح من الرأيين فسادهما وقصورهما عن الوفاء بما يطمح الشعب إلى تحقيقه. على أن في القولين تغريباً في مفهوم الحكم سوف نرجع إليه بعد قليل.

السياسة الخارجية

ذلك ما كان من أمر الرجلين في السياسة الداخلية، فما مواقفهما في السياسة الخارجية، وكيف ينظران إلى مسألة حياد تونس؟ إذا كان كل منهما يصدر عن فهم استبدادي أخرج للحكم، فإن للرجلين معاً موقفاً موحداً في السياسة الخارجية يتفقان فيه على جلب الشقاء لتونس وإن اختلفت مصادره، فالسلطان يرى في مملكة قشتالة الأسبانية دولة عظمية تستطيع حمايته وحماية عرش اجداده إن تعرض لغزو خارجي، وقد أدى به عجزه وحماقته إلى حال أخرى به ابنه وولي عهده بالثورة عليه، فلم يجد العون إلا من ملك قشتالة. وقد كان بالأخير شوق لاحتلال المغرب، فهو جزء من حلم مملكة روما الكاثوليكية. لذلك تجد الدعوة التي تلقاها من السلطان اذنا صاغية، ويرضى السلطان الذليل بالعودة إلى بلاده حاكماً على أسنة حراب المستعمر، بل يبيع للمستعمر مدينة تونس ثلاثة أيام يفعل فيها ما يشاء، ولا يكفي بذلك، إذ يشتد عوده في ظل الجيش الغازي، فيتهدد ويرتكب جرائم القتل:

مولاي الحسن: ياعزوز، حضر القائمة السوداء. سنقتلهم. سنعدمهم البهايم^(٢٤).

أما مولاي حميدة فقد كان يميل إلى الدولة العثمانية ميلاً أثار عليه نقمة أبيه فخلعه من ولاية العهد، وكان حميدة قد طلب تدخل الأتراك، واحتلهم تونس، فماذا كانت النتيجة؟ كانت وبالاً عليه أولاً، ثم على الشعب من بعده. لقد احتقره خير الدين بربروس قائد الأسطول التركي، ولم يقبل منه ترحيبه المشين، فلم ير بداً من الهرب إلى الجنوب.

وإذا كان السلطان وولي عهده يرجحان كفة الانحياز في السياسة الخارجية، فما الذي يراه الشعب في هذه القضية الحيوية التي تشغل بال الساسة والجماهير في بلدان العالم الثالث؟ يتضح رأي الشعب - في المسرحية - من الحوار الذي يدور بين مولاي حميدة والحراث بعيد الثورة الأولى التي خلعت فيها الشعب حميدة من السلطنة بعد انقلابه على أبيه واغتصابه لها:

الحراث: .. لم تجبني أين تونس من بين الأتراك والأسبان؟ لقد طالبنا والدك بأن يتمسك بالحياة. فحاتم نعاني الغزو؟ والنهب؟ والقتل؟

مولاي حميدة: «نحن في بلاد ضعيفة، فيجب أن نتحالف مع قوي ليحمينا».. «لا يمكن أن تعيش هذه البلاد على حياد تام! إما أن تميل نحو الشرق، وإما أن تميل نحو الغرب، وهذا أنت لا تدركه!» وقد أثرت أنا الشرق على الغرب، والغرب كافر.

الحراث: لا شرق ولا غرب، لا شمال ولا جنوب.

مولاي حميدة: إذن نبقي في عزلة؟

الحراث: يا فسفطائي، تونس تبحث عن التوازن الذي يضمن لها الحياة، الاستقرار، العدل، المصير الأسمى^(٢٥).

فالحياة في نظر الشعب - خلافاً لما يراه الحاكم المنحاز - هو السبيل السوي الذي يؤدي إلى الاستقرار والعدل والمصير الأسمى، وينأى بالبلدان النامية - كما يريد المؤلف أن يقول - عن صراع القوى العظمى، ويجنبها التدخل في شئونها.

لقد تفرقت بالسلطان وشعبه السبل، وتعذر الوفاق، فكان الصراع مظهرا بارزا للعلاقة القائمة - أو المنفصمة - بين الطرفين، فلم يعد الحل ممكنا إلا بالثورة المسلحة يعلنها سكان الارباض، وأهل تونس، ضد السلطان العائد على أسنة رماح الغزاة، فيخلعون بها السلطان خلعة ثانية، ويحررون الوطن من الاحتلال.

ويؤول الحكم إلى الشعب بعد انتصار الثورة، فما الذي يراه في شأن الحكم؟

الحجّام: القضية الأولى: كيف يكون الحكم بعد أن ولت الأخطار إلى الأبد.

الحمال: تقاليدنا فاسدة في الحكم. فلنراجع كل شيء.

الفحام: تاريخ الحكم هو تاريخ الظلم (مخاطبا الفداوي) يا فداوي.

ابحث عن تاريخ العدل واروه على الناس..

ولا يعثر الفداوي على تاريخ لمجتمع عادل، فيقترح الحمال بدءا جديدا:

الحمال: إبدأ إذن صفحة جديدة، واكتب عليها، وانقشها بالعدل وقل واذكر وسجل أننا نحن سكان الارباض قد أصبحنا أسيادا في بلادنا ومصيرنا (متجها نحو الجمهور) نعم عرفنا السعادة منذ أربعة قرون^(٢٦).

أي منذ أن ثار الشعب، وأمسك بزمام أمره، وهذا المعنى يود المؤلف توكيده حين أشار بتوجه الممثل نحو الجمهور، وهو الدرس الذي تسعى المسرحية إلى إيضاحه: إذا انقصمت عرى العلاقة بين السلطة والشعب، ورغب الأخير في أن ينعم بالسعادة التي تقيأ ظلالها سكان الأرباض في تونس فعليه - أي الشعب - بالثورة بوصفها أداة التغيير وسبيل الخلاص.

ولا يكفي إعلان الثورة وانتصارها، إذ تبرز بعد ذلك قضية أخرى لا تقل خطورة: كيف تدوم الثورة ولا تنطفئ جذوتها؟ إنه السؤال المحير الذي تتعدد الإجابات عنه، لا ويكثر الاجتهاد فيه، ولكن بداية الإجابة يجب أن تنطلق من معرفة النفس: نقاط الضعف ومواطن القوة. يرى البعض أن الضعف كامن في يد اليد طلبا للطعام والعون والحماية ويرى البعض الآخر أن القوة تكمن في:

القرزم تنجال: .. إيجاد طريقة ما، منهاج ما، مسلك ما في الحكم، في التفكير، في العيش، يقينا الانزلاق نحو المشرق أو نحو المغرب (٢٧).

فليبحث الباحثون في الطريقة والمناهج، على ألا يغيب عن بال أي منهم اعتدال كفة الميزان .. فلا كفة الغني ترجح على كفة الفقير. بل لا غني ولا فقير، ما دمنا جماعة واحدة»، وفي ذلك أخذ بالحل الاشتراكي. أما وقد أتاحت الثورة إمكانيات واسعة للاختيار فـ «كيف لنا أن نسهر على هذه الجذوة المباركة؟ أن نصونها من الانطفاء؟».

الفحام: بتكوين مجلس علماء.

القرزم تنجال: رأيتم، رأيتم أولئك الخائفين: يأمررون بالطاعة وينهون عن الثورة على السلطان الجائر. يعيشون دائما في ظل السلطان: سلطان الحكم، سلطان الدين، سلطان المال، سلطان التقاليد ..

الحجام: أعرف من أولئك الذين يقولون، ويكتبون من هو ..

القرزم تنجال: أعرفهم - أولئك أيضا - شاهدتهم في القصة يقال لهم أدباء العصر والمصر. الأدباء والحكم؟ يا له من سؤال متهور.

الحمال: لا تبحثوا عن النخبة. اتركوا النخبة. إنهم أوصياء يحتاجونكم بالوعظ والإرشاد والتوجيه.

الفحام: لنسأل الجمهور عن الحكم إذن .. (٢٨).

وبقي باب النقاش مفتوحاً

وتنتهي المسرحية وقد ظل باب النقاش مفتوحاً، على أن أبرز ما يميز نهايتها أنها اقترحت الحل دون أن ينطق به أحد: الديمقراطية التي احتكم إليها الباحثون في كيفية الحكم، فإذا أعيتهم الحيلة تواضعوا ولم يستبدوا، فالتجأوا إلى الجمهور ليتسع الحوار بذلك ويغنى!

إن المسرحية - بكل ما تحفل به من قضايا وشئون، وبكل الأدوات التي استعانت بها على بلوغ غايتها - تعد نموذجاً طيباً للتطبيق الملحمي شكلاً ومضموناً. لقد أفاد عز الدين المدني من التغريب فائدة تذكر. فهو يغرب مفهوم الحكم على لسان السلطان الحسن حين يقول: «العين بالعين، والسن بالسن، والباديء أعدل وأنصف»، فهو بالتحوير الذي يدخله على نص الجملة الشائع يحدث صدمة لسامعه، ويثير دهشته ويضطره إلى النظر فيما سمع، وفيما كان قد ألف سماعه من النص، وذلك حافز له على اتخاذ موقف معاد - بالضرورة - لا للمفهوم الجديد فحسب، بل لقائله أيضاً.

ويغرب المؤلف شخصية ولي العهد على مدى النص المسرحي كله، ويلجأ في ذلك إلى طريقة ذكية. فهو يجعل الشخصية تنطق بما لا يتفق وفهمها ومستواها العقلي وسلوكها العملي، ويضع أقوالها بين قوسين للدلالة على أن القول منتحل، تدعيه الشخصية ولا تصدر فيه عن إدراكها الذاتي. ومثل هذا في المسرحية كثير تقتصر منه على ضرب المثل: بعد أن عزل مولاي الحسن ابنه من ولاية العهد قال:

مولاي الحسن: إنما عزلتك رافة بك، وحبا في الرعية الضعيفة الجاهلة. قلت لك وكررت: هذا ليس من تقاليد سياستنا وعرف أحكامنا. لعب فالدور لك؟

مولاي حميدة: «متى يا بني حفص كانت لكم تقاليد في الحكم؟ كنتم وما زلتم تستنبطون الأحكام عفوا واعتباطا وعرضا، إرضاء لاستبدادكم وظلمكم وجوركم! فلكل سلطان حكم، ولكل عهد سياسة، فلا تتابع، ولا تواصل. فأمركم خلط في خلط، وشأنكم - إن كان لكم شأن - خور...».

ولكن والده يدرك فيه هذه الصفة - صفة انتحال أقوال غيره - فيرد عليه غاضبا.

مولاي الحسن: هذا ليس من عندياتك، بل هو رأي ذلك الصعلوك الوصولي الذي يسمى بابن خلدون، يا منفذ. احمل «المقدمة» ادفنها واقبرها، إنها البلاء المستطير على كل من يطالعها^(٢٩).

ويغرب المدني لغة السلطان ذاته، فينطقه بما لا يليق به، ويظهر عجزه عن التعبير السليم زراية به، وإبقاء على حاجز نفسي بينه وبين المشاهد؛ يصرخ السلطان في الوفد الشعبي عندما جاءه لأول مرة:

مولاي الحسن: أخرج. أخرجوا. لهذا جئتم يا بقر؟ وتكلم العربية وتعمل سجة ورا سجة؟! تفقهتم يا أهل الأرباض حتى قلتم للحارين ارين! واخزيت، أخرجوا!.. أرأيت يا حميدة هؤلاء المهجربين وتعرفني بواجباتي؟ وتحسب نفسك أذكي مني؟ اسمعهم إذن يتهارشون.. (٣٠).

فليس مما يليق بالسلطان أن يتفوه بهذه الألفاظ الفظة واللغة السوقية المتذلة، في حين ينطق مهرجوه والشخصيات الأخرى بلسان عربي سليم. ويعمل التغريب أيضا على إشاعة جو فكه، مرح، فالسلطان يبدو مثيرا للسخرية والضحك كلما تكلم، وكذلك ابنه المزيّف المتحلّ حميدة في عدد من المواقف. هذا فضلا عما يشيعه الأقزام والمهرجون من مرح بتعليقاتهم اللاذعة، وانتقادهم العنيف للسلطان ولولي عهده.

إن البطل الشعبي الذي اعتلى خشبة المسرح السياسي منذ مطلع النصف الثاني من هذا القرن، قد دخل مسرح الفن من بابة العريض الواسع، فكان الابن الشرعي لثورة يوليو، لقد استمد روحه النضالية من روحها، وصاغ مبادئه من فكرها. مات ياسين في معركة «إزالة الفوارق بين الطبقات» ومات سليمان الحلبي ومن بعده أمين في معركة «تحرير الوطن والمواطن» وثار أهل الأرباض في تونس ضد سلطان مستبد واحتلال أجنبي غاشم، وهم يضعون نصب أعينهم مبادئ يوليو. فهم في الداخل يتطلعون إلى «المجتمع الاشتراكي الديمقراطي» «مجتمع الكفاية والعدل». فهو المجتمع الذي لا ينتظر الطعام والعون من أحد، وهو المجتمع الذي لا ترجح فيه كفة الغني على كفة الفقير، بل لا غني ولا فقير، وذلك كله في ظل سياسة خارجية تقوم على «الحياة وعدم الانحياز».

أليس هذا التفاعل الحي دليلا على عمق التأثير الذي خلفته مبادئ الثورة في

كتاب المسرح العربي؟ أليس في فكر الثورة المتقدم، وفي الأدب المسرحي الذي تفيأ ظلالها، تعبير صادق عن حقبة من التاريخ العربي المعاصر، «اندججت» فيها إرادة التغيير بين السلطة الوطنية المنبثقة من الشعب والجماهير العريضة الواسعة؟ أسئلة نظرحها، وليس السائل بالضرورة هو المجيب.

هوامش

(١) كانت المسرحيات الثلاث التي سبقتها هي: «ثورة صاحب الحمار» و«ديوان الزنج» و«رحلة الحلاج»، وكلها مسرحيات تعالج موضوع الثورة ممارسة وفكراً.

(٢) عز الدين المدني: «مولاي السلطان الحسن الحفصي»، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٧، ص ٨.

- | | |
|-----------------------------|---------------------------|
| (١٧) المسرحية. ص ٩٢ - ٩٣. | (٣) المسرحية. ص ٣٢. |
| (١٨) نفسه. ص ٩٤. | (٤) نفسه. ص ٣٥. |
| (١٩) نفسه. ص ١٠٩. | (٥) نفسه. ص ٣٦. |
| (٢٠) نفسه. ص ١١١. | (٦) المسرحية. ص ٤٤. |
| (٢١) المسرحية. ص ٦٨. | (٧) نفسه ٨ ص ٤٩. |
| (٢٢) نفسه. ص ٦٩. | (٨) نفسه. ص ٥١. |
| (٢٣) نفسه. ص ٥٤ - ٥٥. | (٩) المسرحية. ص ٥٢. |
| (٢٤) المسرحية. ص ٩٤. | (١٠) نفسه. ص ٥٤. |
| (٢٥) المسرحية. ص ٦٢ - ٦٣. | (١١) نفسه. ص ٥٨. |
| (٢٦) المسرحية. ص ١٠٥. | (١٢) المسرحية. ص ٦٢ - ٦٣. |
| (٢٧) نفسه. ص ١٠٦ - ١٠٧. | (١٣) نفسه. ص ٦٥. |
| (٢٨) المسرحية. ص ١٠٧ - ١٠٨. | (١٤) نفسه. ص ٦٨ - ٦٩. |
| (٢٩) المسرحية. ص ٥٦ - ٥٧. | (١٥) المسرحية. ص ٨١. |
| (٣٠) نفسه. ص ٣٠ - ٣١. | (١٦) نفسه. ص ٩١. |



ظاهرة «المسرح الفردي» بالمغرب جماعة الممثل الواحد

بقام : محمد أديب السللاوي

فاتحة :

سواء كانت ظاهرة «المسرح الفردي» / مسرح الممثل الواحد بالمغرب، مرضية ام صحية بالنسبة لمسيرة المسرح المغربي . وللمنعطفات الخطيرة التي يجتازها هذا المسرح في الوقت الراهن . فأن الاسماء التي ركبتها انطلاقا من بداية السبعينات، تثير العديد من التساؤلات، حول جدوى ومردودية هذه الظاهرة .

ان ما يسمى بظاهرة المسرح الفردي، التي اعلن عنها كتيار في المهرجان الذي نظمته بمدينة الرباط / المغرب سنة ١٩٧٧، جمعية الفن السابع لا يمكن الاقرار بانها تشكل قفزة نوعية في مسار المسرح المعاصر او أنها تبحث عن كيفية استغلال - الفضاء الركحي من طرف الممثل الواحد لانها في حقيقتها عود الى الاصل ولأنها في ذات الوقت، اضافة متميزة الى التراكيمات التجريبية، التي يكرسها «مسرح الهواة» في المغرب منذ ثلاثين سنة على الاقل .

ولا شك أن الظرف السياسي الدقيق الذي برزت من خلاله معالم هذه الظاهرة، والاسلوب المتفرد الذي عاجلت به القضايا المطروحة على الساحة السياسية / الاجتماعية / الثقافية المتصلة، هو ما حدا بالعديد من المهتمين والنقاد، الى اعطاء كبير اهتمامهم لها، وتقييم انعكاساتها السلبية والايجابية على مسار الحركة المسرحية في القطر المغربي.

من النقد من اعتبر ظاهرة المسرح الفردي في المغرب، التي نشطت بشكل بارز في النوادي الادبية ومسارح الجامعات والملتقيات الثقافية، على يد ثلة من التجريبيين الشباب، عود الى النبع المسرحي في التراثين العربي والاوروبي على السواء. ذلك ان ثيسبس «THESPIS» في المسرح اليوناني، نموذج للممثل الفرد، كما ان الحللاقي / الحكواتي / الراوي / المداح في الموروث الشعبي العربي، نماذج للممثل الفرد، في الاشكال التراثية، العربية.^(١) وخارج نطاق هذا الافتراض هناك من اعتبر الحضور المكثف للمسرح الفردي بالملتقيات والمهرجانات الثقافية بالمغرب، نتيجة حتمية للآزمة المادية الخانقة التي يعيشها «مسرح الهواة بالمغرب» والتي انعكست بشكل سيء على ادواته الفنية والفكرية في البداية، لتختزل العملية المسرحية في ممثل واحد، بعد ذلك. واصحاب هذا الافتراض، يؤكدون بصوت عال، ان الاختيارات الاقتصادية المتحكمة في المؤسسة الثقافية المغربية، قد ساهمت بقوة، في خلق الاصوات المسرحية الجماعية الجادة، وفي عرقلة كل المشاريع الواعية التي من شأنها خلق نهضة مسرحية متطلعة ومسؤولة. مما أدى في النهاية الى تقليص واختزال العملية المسرحية، واختصار كل امكانيات المسرح الكامل، الى مسرح فردي، متقشف، وفقير.

شخصياً أعتقد ان بواعث هذه الظاهرة، سواء كانت «تراثية» ام «اقتصادية» فانها لا تنفصل عن سلسلة الازمات التي يعرفها القطر المغربي، في السياسة، والاقتصاد، والثقافة. ذلك لأن الاعمال التي ارتبطت بهذه الظاهرة حتى الآن، تركز في اغلبها على الظروف التي يجتازها المغرب، والتي تتميز بشيوع الروح الفردية، والاعتماد على المبادرات الخاصة، في مختلف الاهتمامات والمجالات. كما ان الاهتمام

الذي حظيت به هذه الظاهرة منذ ولادتها، يجسم الى حد بعيد ازمة المسرح المغربي، في ظل الظروف الراهنة.

فالمسرح الفردي، بالارتكاز على بواعثه واسبابه، يجد نفسه ناتجا عن الظروف المحلية العامة، وناتجا ايضا عن ظروف مجتمع متميز بتخلفه وتبعيته الاقتصادية. فمن أجل التنفيس، ومن أجل المواجهة افرز نفسه بوعي واستيعاب لدوره، وبواعثه، وظروفه. فالممثل الفرد، هو كل المسرح في المسرح الفردي، هو الذي يثير خيال المتفرج بالانحاء والكلمة، هو الحكواتي/ المحاور/ الذي يقف في الحلقات والتجمعات والمنتديات والملتقيات والمقاهي، ليروي حالة بؤسه واحتياجه، وتخلفه، واحباطه، والذي يروي ملاحم الماضي لينسى بها قهر وبؤس الحاضر. فممثّل المسرح الفردي يعتمد على ذاته وهواجسه، وذاكرته، وقدرته على الاستيعاب والحوار. ومن ثمة وجد نفسه يتحول الى ظاهرة جديدة بالبحث، وجديرة بالتقييم.

جيل المسرح الفردي

من الناحية التاريخية، تنتمي الاسماء التي ركبت ظاهرة المسرح الفردي بالمغرب، الى طبقة البرجوازية الوطنية، التي خاضت في الماضي القريب نضالات مشرفة من اجل ربط المغرب بحركة التحرير العربي، والتي ما زالت تحوض معاركها السياسية والفكرية من أجل غد افضل في ظروف تتسم بالكثير من القلق، ومن الصراع المتعدد الواجهات.

وهذه الاسماء تنتمي في الغالب الى الفرق المسرحية، والجمعيات الثقافية التي تعمل في اطار مسرح الهواة، والتي يعود الفضل اليها في اذكاء روح التيارات والاتجاهات التي يعتبرها المسرح المغربي رصيذا هاما في حساباته التاريخية، بمعنى آخر، ان رواد المسرح الفردي، ينتمون الى الجيل الذي ادخل تغييرات جذرية على موازين الابداع في القصة، والرواية والقصيدة والتشكيل، والقطعة الموسيقية والذي ذهب بعضه في مسلسل التغيير شوطا كبيرا على المستوى الابداعي. فهذا الجيل لعب دورا هاما في بلورة مشاعره بالانتكاس والتمرد والتفرد. وساهم في ابراز معالم فردانيته

الفنية والادبية، انطلاقا من نكسة حزيران ١٩٦٧، وانتهاء بسلسلة النكبات التي جاءت بعدها. والتي ساهمت على المستوى العربي، في عودة الفكر العربي الى اعماق نفسه للبحث في ذاتيته عن متنفس للعزلة القاسية التي ضربت حوله بإحكام.

واكيد، ان مراجعة بسيطة للتراكمات الابداعية المغربية، التي انجزها الجيل السبعيني ستكشف بجلاء، اصرار هذا الجيل على العودة الى الذات بمفهومها القومي الشامل، والتأمل في منطلقاتها واسرارها وخباياها، مما يبرز ذلك القلق الدفين العميق الذي تمخى به نفسه. ونعتقد ان اصرار رواد المسرح الفردي بالمغرب، على الغاء قوانين وطقوس، ومرتكزات المسرح الجمعي، وتقويضها بفردانية قائمة على أسس مغايرة، لا يزيد عن كونه احتجاجا آخر، على جمود القواعد الكلاسيكية المتخلفة، يضاف الى باقي احتجاجاته في قضايا الفكر الأخرى. . وان ما يعطي لهذا الاعتقاد مشروعيته، ان تجارب المسرح الفردي، تعتبر نفسها حتى الآن البديل القائم والمباشر «للمسرح الاحترافي» المتبنى من طرف المؤسسات الرسمية وذلك في نطاق الصراع والمواجهة المستمرين، بين مسرح الهواة، الذي ينشد الطلائعية والتغيير، والذي يعتمد على امكانياته الذاتية، والمسرح الاحترافي، الذي يرفض بقوة أي خروج عن الخط المرسوم له من قبل المؤسسات المهيمنة.

إن «مسرح الهواة»، الأب الشرعي للمسرح الفردي، قد طرح في مهرجاناته التي تقام في ربيع كل سنة، قضايا التجديد، والبحث، والتغيير بقوة واصرار ومن ثمة جاءت التجارب الفردية التي عرضت، انطلاقا من سنة ١٩٧٧ لترفض بشكل حاد الانماط والمفاهيم المسرحية الجاهزة، والاشكال المسرحية التقليدية، التي تجعل من المسرح مادة مطبوخة في غياب المتلقي. فالمنطق الذي قامت عليه مسرحيات محمد تيمود ومحمد الكفاط وحوري الحسين ونبيل الحلوشفيق السحيمي وعبدالحق الزروالي (رواد المسرح الفردي) هو رفضها لما هو كائن، وبحثها عما يجب ان يكون، انطلاقا من فكرة تساوي الممثل والجمهور، في تحديد الافكار والمضامين، والاهداف، وانتهاء بتبادل الاراء والادوار بينها.

فالقاسم المشترك بين مسرحيات هؤلاء الرواد، استغناؤها عن التقنيات الآلية، وتركيزها على العنصر الانساني، بما في ذلك تفجير مخزونات جسم الممثل، والاستفادة منها، وتحطيم كل الحواجز التقليدية بين الوهم، والحقيقة، بين الواقع والممثل، بين الخشبة والقاعة لتفتح باب الحلم على مصراعيه للممثل الفرد.. وللجماعة/ الجمهور.

الاسئلة التي تطرحها هذه المسرحيات هي : الى أي حد استطاع الممثل الواحد/ الفرد، تمثيل طبيعة الكتابة المسرحية شكلا ومضمونا الى أي حد استطاع تجاوز نوعية العلاقة التي تربط المسرح بالسياسة؟ ان المسرح الفردي كظاهرة اجتاحت معظم الكتابات المسرحية، وقد اخذ يثير حوله الكثير من الاسئلة، منذ مهرجانه الاول بمدينة الرباط^(٢) فهل استطاع تأكيد نفسه على الساحة الثقافية؟ وهل استطاع ان يفرض نفسه عليها؟

نماذج المسرح الفردي

ان ابرز الاعمال التي قدمها المسرح الفردي المغربي، حتى الآن، هي :

- الزغنة لمحمد تيمود.
- بشار الخير لمحمد الكفاط.
- شريشا توري لنبييل الحلو.
- الطوفان لحوري الحسين.
- حميدو لشفيق السحيمي.
- وسلسلة مسرحيات لعبدالحق الزروالي.

وهي اعمال مسرحية اشبه ما تكون بالمونولوجات المسترسلة، ولكنها في مضمونها ترداد لأحداث ومشاعر ومآس وأفراح، طبقة الفقراء والمظلومين من العمال والفلاحين والحرفيين، الذين تهمش دورهم التاريخي، بفعل التفاعلات التاريخية، وبفعل الاحداث التي عرفها المغرب والوطن العربي بعد النكسة.

وهذه المسرحيات، تتفق في الشكل وفي المضمون على اشراك الجمهور في

الحوار، وفي صياغة الحدث، وتتفق على ازالة كل انواع الايهام والوهم. وهذه السمات ساعدت كثيرا على تغيير الشكل المسرحي المعتاد. فالراوي عند محمد تيمود، ومحمد الكفط، والمهرج عند نبيل الحلو، والمغترب عند شفيق السحيمي وحوري الحسين، والممثل عند عبدالحق الزروالي، شخصيات على بساطتها واعتيادها، تختصر الخشبة المسرحية، الى «حلقة» تتسع لمختلف الافكار والصراعات والايديولوجيات، مما ساعدها على مشاركة الجمهور في تحديد معالم هذه المسرحيات، وعلى بناء خطها الدرامي.

اما عن اللغة التي استخدمتها هذه المسرحيات، فهي لغة مركبة شبيهة الى حد بعيد بالواقع المركب لنماذجها من ابناء الطبقات الفقيرة الذين فرض عليهم الواقع المتداخل، الانزواء والتهميش. انه واقع مليء بالتناقض تختلط فيه الوجوه والافئدة والتمثيل واللائثيل.

في هذا المجال/ اللغة والمحتوى، تلتقي مفاهيم المسرح الفردي، بمفاهيم المسرح الاحتفالي، التقاء متكاملا ومتطابقا. فكل منها يرى ضرورة اعادة اكتشاف الاشياء، دون لغة محرصة، ودون وعظ سياسي/ ايديولوجي او تلقين مباشر للافكار والنظريات الجاهزة. ذلك لأن التكرار في مفهومهما يفقد الانسان احساسه بالشيء، وبالخطاب. فالمسرح في منظورهما معا يرمي الى تعرية الاشياء من اصباغها لتظهر عارية مجردة.

ونعتقد أن مراجعة سريعة ومركزة للنماذج التي اخترناها من المتن الفكري لهذا المسرح، ستطرح امامنا عدة تساؤلات اخرى. سنرجىء الجواب عنها الى ما بعد القراءة/ المراجعة. فلعل الرموز والايحاءات التي تزخر بها هذه النماذج، ستساعدنا للوصول الى اجوبة مقنعة وشفافة.

١ - الزغنتة، / محمد تيمود

اول من فجر ظاهرة المسرح الفردي، كان المسرحي المغربي التجريبي، محمد تيمود. وهو واحد من الكتاب المغاربة الذين ينفردون باصرارهم على التجريب،

وعلى البحث. وهو يملك موهبة فذة وخيالاً رائعاً. ساعده على تجذير حضوره بساحة المسرح المغربي^(٣). فمن مسرح صامت بلا حوار اواسط الستينات الى مسرح الفرد الواحد في بداية السبعينات. ومن هذا الى مسرح متعدد الابعاد، سلسلة من التجارب القائمة على التجريب، والبساطة والاقتصاد في الاكسسوار واللغة، وفي مختلف وسائل التعبير الاخرى، والقائمة في ذات الوقت على شعرية الهم البشري، والنفاذ الى اعماق هذا الهم.

من خلال تجارب محمد تيمود المسرحية، يبدو المجتمع الانساني، اكثر مرارة وخصوصية ومأساوية. فالبناء الدرامي في هذه التجارب، يزعزع الاسلوب التقليدي كتابة واخراجا واداء، مما يجعل منها محاولة ابداعية صممت وفق خط فكري معين، تختلط فيها الجوانب الاخلاقية بالسياسة، لتضع في قفص الاتهام غرابة الوضعية المزرية التي تحكم الواقع الانساني، بكل صراعاته ومآسيه وتجسم تسلط الاقوياء في العالم على الضعفاء.

ان تجربة محمد تيمود المسرحية تأتي - ضمن ظاهرة المسرح الفردي - لتفتح مجالا واسعا للتجريب، انطلاقا من مسرحية «الزغنة»، التي تمثل مرحلة الانفجار العنيف في فنية تيمود، حيث تأتي المسرحية حبل بالكثير من الافكار المشحونة بخليط هائل من التصورات الوهمية التي تلف «الجلدة» التي تحولت الى رمز من الخرافات والعادات التي تنخر كيان المجتمع العقيم^(٤).

فالمسرحية تتميز ببحث تقني واجتهاد «سينوغرافي» يطمح لخلق فضاء مسرحي منعش وحي على صعيد الشكل، ومتجانس على صعيد المضمون.

مسرحية «الزغنة» إذن واحدة من هذه التجارب، التي تشكل عالم تيمود المسرحي، تنطلق من نقطة الاستفهام الكبيرة التي تهيمن على العقلية الانسانية، وعلى مسارها في هذا العمر الذي اشتبكت فيه الآراء والنظريات والايديولوجيات والمصالح والصراعات. وتضيق هذه النقطة في المسرحية لتختصر نفسها الى استفهام متميز: الى اين يتجه الصراع العربي كجزء من الصراع الانساني في العالم؟

وحيث تعتمد المسرحية على شخصية واحدة، تتحول الى مونولوج، يستقريء كل الافكار والصراعات المتصلة بهذا الاستفهام، اذ ترتبط ذاتية هذه الشخصية بالاثراء الفني، وبجدلية الواقع التاريخي عبر مستويات متداخلة ومترابطة. المسرحية بهذا المعنى حبل بالكثير من التصورات الوهمية والخرافية، مليئة بالدلالات الاجتماعية والسياسية والفكرية. فالممثل البطل الذي يتقمص كل الادوار لا يصال استفهاماته، وتساؤلاته، يبحث عن مخرج آمن، لمواجهة الواقع المجرد، وليواجه قوانين المساة التي تتحكم في الانسان العربي وفي وطنه الكبير، مما يضخم مأساته، وصراعه.

ان الزغنة طرح تشريحي لواقع تهيمن عليه قيم التفاوت، وتتسع فيه المساحة، لتشمل العالم، وتضيق لتشمل الممثل. ان المسرحية تعبير عن مواقع مختلفة لتصل في الاخير للاشارة الى مصدر الجرح الحقيقي.^(٥)

هذا ما يمكن ان نطلق عليه «الصراع الافقي» حيث يواجه الفرد قوانين المجموعة التي تتقوض عندها القيم، وتراجع عندها الاخلاق ويموت عندها الحس بالآخر، انه الصراع الذي يربط جدليا بين افكار المسرحية، وواقع العصر الذي يسخره المؤلف/ المخرج/ الممثل ليمتزج بقدراته الذاتية على التفاعل مع الهاجس الذاتي، والهاجس التاريخي المقلق. . وانه ايضا الصراع الداخلي المليء بالغربة والاغتراب.

٢ - بشار الخير/ محمد الكفاط

من خلال تجربته المسرحية، التي بدأت مع انطلاقة مسرح الهواة في الستينات، يمكننا ان نتلمس رؤاه الفنية المصحوبة - غالبا - برؤاه النظرية. انه يرفض الشكل المسرحي التقليدي، ويرفض «التجديد» الذي لا يقوم على منهج متكامل. المؤلف عنده مخرج مسرحي ايضا لا يفصل في اعماله المسرحية العديدة العملية «التقنية» عن العملية «الفنية» و «الابداعية» عنهما معا. ذلك لأن العرض المسرحي هو عملية تكاملية متحدة، لا تفصل فيها الجزئيات، إلا لترتبط على الخشبة ثانية، وبشكل متفاعل. وبعقل موحد. «بشار الخير»، اذن هي نموذج لتنظير محمد الكفاط،

ولرؤاه، التي تلتقي مع «الزغنة» لمحمد تيمود في ادانتها للقهر وفي تقطيعها للغوي، وفي بحثها عن حل او حلول لما يحدث على ساحة الواقع العربي.

في مقدمة هذه المسرحية، يرجع محمد الكفاط عملية «الاتصال» الى التراث. ان اتصال المداح / الحلايقي / والسمائري، بجمهور «الحلقة»، لم يكن سوى تواصل بصيغة من تلك الصيغ التي يبحث عنها الانسان منذ تكلم. فالعمل المسرحي حسب تصور محمد الكفاط يجعل المرء دائما يبحث عن وسائل التعبير والابتكار^(٦).

تنطلق المسرحية من ادانة هذا الواقع. وتطرح منذ البداية فكرة الغوص في اعماق الازمة / الواقع لرسم ملامحه، ثم تدميرها. ان الانسان لا يختار ملامحه، ولكن حالتنا النفسية / واقعنا الفكري / السياسي / حالتنا الاجتماعية / مستوانا الحضاري / كل هذه العناصر تدخلت لتعطينا ملامحنا التي لا نريدها. ولتحدد لنا مصيرنا الذي لا نبتغيه. هل يعني ذلك ان لا حول ولا قوة لنا. . هل يعني اننا محاصرون بقوى متعددة القوانين، والاهداف، والمرامي، والمصالح؟ فليكن ذلك. المسرحية، هي لوحات متداخلة يجسمها ممثل واحد، وفي المسرحية تداخلات واضحة بين كل ما هو جامد، وكل ما هو متحرك. اذ اصبحت الاستفادة من طرح الافكار والصور والمواقف باضدادها، محاولة جريئة لتعميق الفهم والادراك، لما ترمي اليه من اهداف.

ان المؤلف / المخرج / الممثل في هذه المسرحية اكثر هوسا بموضوع البحث، البحث عن جذور المسرح العربي، من خلال اشكال الفرجة القديمة، وكذلك من خلال توظيف اللغة «البداية» التي يرى انها صالحة للتخاطب في كل الازمنة والامكنة. فالمسرحية جاءت نتيجة بحث مزدوج عن مسرح ذي ملامح مميزة باصالتها، يقدم الانسان من خلال علاقاته، ومشاكله وارتباطاته التي لا تدرك بالعين المجردة.

فعن طريق الهمهمات والايقاعات المتنوعة، واللهيث المتقطع والمتواصل واعطاء الالوان بعدا فكريا، وايضا عن طريق تماثل المواقف، تصبح المسرحية محاولة هامة،

لتوسيع اللغة وآفاقها، ولتوصيل الافكار وخلفياتها، لتصبح المشاهد/ اللقطات مجالا واسعا، لبسط معطيات «الكلمة» واستقراء دلالاتها السياسية والفلسفية والفكرية عامة.

من الناحية التشكيلية، تنطلق المسرحية من فن «الحلقة» التي يتحول فيها الراوي الى بطل/ مخرج/ مؤلف/ كاتب عمومي/ مخرج/ ممثل في نفس الآن. وذلك باعتبار ان «الحلقة» مرحلة جنينية في تاريخ المسرح العربي، اذ عمد المؤلف الى جعل «الراوي» المتعدد الادوار لا يفصل فضاء التراث، عن فضاء القضية.

٣ - شريشما توري/ نبيل الحلو

ان الانطباع الذي يتبقى لنا من اعمال نبيل الحلو المسرحية/ الفردية والجماعية هو ذلك الحضور «التجريبي» الذي يتمثل في ابداعاته، التي تصر على ربط المتلقي المغربي بمناخات اخرى تبدو وكأنها تفتح الهوة بينه وبين زخم واقعه اليومي ومشاكله.

في مسرحية «يوميات احمق» ذكرنا بغوغول، وبروسيا القيصرية وفي «أوفيليا لم تمت» احالنا بطرق ملتوية، مليئة بالدهشة والسخرية والازدراء على «هاملت»/ شكسبير. وفي هذه المسرحية «شريشما توري» جاء ليدفع بنا الى عالم الكاتب البلجيكي، «غولد رود» الذي يكاد يكون مجهولا لدينا، وهو عالم جد مغاير، وجد غريب.

ان الاستفهام الذي طرحته اعمال نبيل الحلو المسرحية، بداية، هو: لماذا هذا التفرغ، ولكن لا أحد يختلف في انه صوت متميز على ساحة المسرح المغربي عامة، والمسرح الفردي خاصة، همه الوحيد طرح قضايا عامة، بكتابة خاصة. في مسرحيته «شريشما توري» يهيمن النص المركب من هذيان اللغة، على القضية. تتداخل فيه الايقاعات والاصوات، وتتحد في مستوى افقي، كي تشعب منها منرجات تعطي للحوار/ المونولوج وحدته المضمونية، ووحدته اللغوية. انه تداخل الثابت في المتحول، تداخل الايقاعات الشعرية بالاصوات الهائجة، تمازج الهذيان بالتأمل والاستقراء.

تعتبر مسرحية «شريشا توري» للكاتب «غولد رود» من التجارب التي ساهم بها نبيل الحلو في بلورة مفهوم مسرح الممثل الواحد. ومن الضروري الإشارة الى اننا قد نجد عند نبيل الحلو في هذه المسرحية تصورات ابداعية تنطوي على الجانب التطبيقي للعرض المسرحي الذي استطاع التوصل اليه كمنخرج تعامل مع شتى النصوص لمختلف الكتاب العالمين.

فالبطل / المجنون والعاقل في نفس الآن، يطرح سلسلة قضايا في قضية واحدة، يحل كل القضايا، ليعقد القضية الاولى، قضية الانسان المسكون بالخوف، والقلق. انه يقف على قمة ذاته الغائبة التي لا تعرف حدود قلقها وهيجانها، غاضبة تصرخ همومها التي هي هموم كل الآخرين. ولانه يعرف مآل خوفه، وصخبه، وصياحه، يرفض الاستسلام، ويدخل ساحة المواجهة بتحد مطلق، مع قوى الدمار ومع الموت. وفي هذه الحرب غير المتكافئة، يعلن «شريشا توري»، وهو اسم حركي، ادانته لهزيمته، ولهزيمة كل المساهمين في تصعيد جنونه، ومأساته، وتضخم همومه، وتشويه هواجسه.

٤ - الطوفان / حوري الحسين

في مسرح حوري الحسين «الفردى» خط درامي متميز بالتلقائية والوضوح. ومتميز في اللغة التي تقترب الى الفضاء الشعري، ودلالاته في مسرحياته الفردية العديدة، يتنامى الرفض، لكل ما هو سائد ويتجول البطل / شاهد عصره على دور الفقراء وشوارع المتخمين يتغنى بهذا الرفض شعرا، لأن الشعر هو الذي يحفر في ذاكرة الناس، وهو المعبر عن الحزن العام. ان بنية النص الذي يشتمل على ممثل واحد عند الحوري، هي بنية مفتوحة، لأن هناك حضورا للآخر، ووجودا فعليا للبشر. محاولة اكيدة لمعانقة القضايا الجوهرية.

«الطوفان» تؤكد هذا الاصرار. وتستعرض مكابدات الناس البسطاء، بطلها يتحدث عن احلام الفقراء الصغيرة / الكبيرة، التي تتكسر كلما نمت على صخرة القهر السياسي. ويشرح بالصوت والصورة مأساتهم الوجودية في بساطتها، وتعقيداتها،

انطلاقاً من تهديد الحقوق الفردية وانتهاء بجشع الاقطاع واستيلائه على خيرات الارض والناس .

ولتجسيد موقف الرفض، تستقريء المسرحية، كل تاريخ الظلم، تستعرض حالات الظالمين والمظلومين في التاريخ البشري الواسع، وتتوقف عند الظواهر والمظاهر، لتقول في النهاية وبصوت مسموع، لا... لا للطوفان الذي يلتهم اخضرار الأرض، وطيبة الانسان، وجمالية الكون.. وبوحي من هذا الموقف يذل المؤلف/ المخرج/ الممثل حوري حسين قصارى جهده للاستفادة من الاتجاهات الفنية الحديثة/ نزع الاليهام المسرحي/ استحضار الوقائع التاريخية/ استغلال الضوء والانارة لابراز الحركات اليمائية والموسيقية، مما اعطى تحديدا موضوعيا لتقنيات التنفيذ.

حوري حسين في هذه المسرحية بالذات، لا يختلف في تجربته «الفردية» عن التجارب الاخرى السابقة، اذ تعتمد مسرحيته «الطوفان» على نفس الافكار والمبادئ والتقنيات التي اعتمدت عليها مسرحيات تيمود/ الكفاط/ نبيل الحلو. اذ تجعل المتفرج جزءاً من العملية المسرحية الكلية، تسعى لتجعل منه متفرجا مؤطرا، لأن امكانات التواصل بين المبدع والمتلقي لا يمكن ان تكون ايجابية - في منظور هذا المسرح - الا في اطارها الفني. ومن خلال معطياتها المسرحية المترابطة.

ان الحكايات المستمرة المحمولة في «هودج ذاكرة» الممثل، تعتمد الحكي المباشر، وتستحضر البنية العمودية لواقع الصراع. ذلك لأن هدف الحوري لم يكن هو تبليغ المضمون الساخن وحده، ولكن ايضا تطوير مفهوم المسرح الذي يعتمد على ممثل واحد.

٥ - حميدو/ شفيق السحيمي

انفرد شفيق السحيمي من بين الجيل المسرحي السبعيني، ببحثه في موضوع «المهاجرين المغاربة» الى اوروبا. اذ يعتمد مسرحه على الواقعية النقدية، التي جعلت من قضية «الهجرة» قضية انسانية وحضارية، سواء على مستوى الواقع اليومي

للمهاجرين، او على مستوى علم «السوسيولوجيا» والادب والفنون الدرامية. والواقع ان قضية الهجرة لا يمكن فهمها الا بالعودة الى اصولها وجذورها التي فجرتها، لا سيما انها تعكس درجة الوعي عند المهاجرين، هذا الوعي الذي تفاعل وتصادم مع الموقع الاستغلالي الطبقي حيث يسود الظلم والاستبداد. ومن ثمة ولد مسرح المهاجرين باوروبا، كرد فعل على القمع الاقتصادي والسياسي، والثقافي الذي تمارسه السلطات الغربية ضد العمال الاجانب وضد ثقافتهم، على اساس التفوق الحضاري للغرب على ما يسمى بالعالم الثالث، ولا سيما العالم العربي^(٧).

من هنا ظهرت اعمال مسرحيات عديدة^(٨)، منها مسرحية «حميدو» التي قدمها شفيق السحيمي لأول مرة بالمسرح الفرنسي، ثم انتقل بها الى المغرب، في اطار تجربة المسرح الفردي وظاهرته الفاعلة.

تحكي المسرحية، تراجيديا الغربة عند حميدو، الذي احدث له مغادرة بلده صدمة، وقلقا متزايدا، وتوترا في جانبيه النفسي والسلوكي، اذ تحدد ذلك فيها بعد الصراع للتكيف مع الواقع الغربي الجديد، لكن ذلك افقده الثقة بالذات، وبالقوة وفجر فيه العوامل المكبوتة، فراحت تظهر عنده اعراض نفسية، وتعمل على توجيه سلوكه. واعادة مكبوتاته^(٩).

ومن جانب آخر سلطت المسرحية المزيد من الاضواء على حالة التصادم القائم بين حقوق الانسان في الغرب المنهكة، وحالة التخلف المزرية التي تغرق المهاجر حتى الموت. فمن حيث تركيب المسرحية وصياغتها، جاءت ملحمة ينتصب فيها التاريخ المنسي من خلال نص جيد تلعلع فيه الذاكرة الشعبية، وتطلق ماردها الجبار. فتختلط رائحة الأرض برائحة المزابل، ويختلط بؤس المهاجر وفقره وضياعه وانسحاقه بالتكنولوجيا الغربية. وبالتفوق الحضاري الغربي. فتبدأ الذاكرة في استعادة حفريات المنسية، ومخاطبة كوامنها التي ما زالت تحتفظ بترائها الانساني، الا ان هذه الذاكرة تجدد نفسها في النهاية امام ارتداد محقق، لأن انبهارها باضواء الغرب يضيع عليها متعة الاستيعاب والاستذكار.

ان دلالات المسرحية مشحونة بواقع العامل المهاجر/ حميدو، ومركبة من اجزاء
درامية وروائية في نفس الوقت. فهي تعتمد في شكلها على التركية، التي تشغل
الكلمة، والضوء، والظل، وكافة الاكسسوارات على الخشبة لتصبح مشاركتها في
حركية البنيان الحوارية، وفي قوته طرفا في القضية المسرحية.

لا شك ان النجاح الذي لاقته هذه المسرحية في عروضها بالمغرب، وباوروبا
الغربية، يستمد اهميته من الموضوع نفسه. لأن الاهتمام المتزايد بالمهاجر، ينبع من
كون المهاجر نفسه الذي انتقل من حالته المرضية الطارئة والقائمة بذاتها، الى مجال
اوسع للبحث النفسي والادبي والسياسي والاقتصادي. وقد تسليح بوعي حاد دفعه
ليواجه المد العنصري .. وليبدع مرة واحدة من خلاله ..

٦ - رحلة العطش / الوجه والمرآة / جنائزية الاعراس / عبدالحق الزروالي ..

تنفرد تجربة عبدالحق الزروالي - داخل ساحة المسرح الفردي، بمواصفات
يمكن اجمالها في عدم اعتماد عروضه المسرحية على نص مكتوب، انه يكتب النص على
شكل سيناريو. فتكون احاديثه الشارعية مع الناس الذين يلتقي بهم في مساره
اليومي جزءا من مسرحياته. وبذلك يشترك الجمهور مباشرة باحداث هذه المسرحيات
وحواراتها. فهو لا يعتقد ان مسرحا من هذا الصنف، ربما يكون... «الارتجال»
احدى مقوماته الاساسية، بل يعتبر ان الارتجال توسيع لفكرة النص ومساحته على
الخشبة، وتوسيع لدور الجمهور. وفتح مجالات مساهمته في العملية الابداعية/
المسرحية، ومن ثمة يصبح لتجربة الزروالي اطارها العام وقواعدها الثابتة، التي
تعتمد على ثقافة الجمهور، وتربيته المسرحية وعلى ثقافة وتربية الممثل / المؤلف/
المخرج، الذي تعود اليه بالأساس قضية تحريك الجمهور، واشراكه في الفعل
المسرحي ..

ففي مسرحيته رحلة العطش يحيلنا المؤلف لنستعرض معه رحلة مواطن (ربيع)
ينطلق في البحث عن وطنه الكبير، رافق الحدود التي تفصل بين مواطن الشرق
ومواطن المغرب، فيتية بحثا عن اصوله. وعن جذوره بين سمات الحدود والمدن، وفي

ثنايا الهازيج والطقوس والتقاليد والفنون، متوهما انه حيال وطنه الكبير، ليجد نفسه في النهاية مواطنا مكبلا بقيود الايديولوجيات والتحديات التي تجعل منه مواطنا منشطاً وممزقاً حتى الموت ..

ان اللعبة في هذه المسرحية تتم في عمقها بتحريك الحاسة النقدية على سياق يؤدي الى خلخلة المواقف الوطنية والقومية، وبالتالي التحريض على زحزحة هذا الواقع المتردي ومواجهته ..

في مسرحيته «الوجه والمرأة». وهي من اكثر مسرحياته عرضاً على الجمهور المغربي، لا وجود فيها لممثل ومتفرج بالمعنى التقليدي المتعارف عليه. هناك حضور بشري داخل القاعة. وهناك مساهمة جماعية في صنع الاحداث، وتوليد الصراع، وتأسيس اركانه، عن طريق اسناد دور الجمهور في غيابه، بحيث يصبح الجمهور نفسه هو صانع تلك الاحداث ومستهلكها. وتصبح المسرحية عملاً مشتركاً بين القاعة والخشبة ..

ان شخصيات هذه المسرحية هي : انسان عادي / فلاح / عامل يتصارع مع البرجوازية / الشباب / المعتوه / .. وممثل وهي شخصيات يحاول من خلالها الزروالي ملامسة مجموعة من المشاكل، شبيهة الى حد بعيد، بشخصيات «جنازية الاعراس» وهي : الاعمى / المقعد / الاصم / الاخرس / حفار القبور / المغني . التي يحاول تشخيص ابعادها المختلفة بأقل قدر ممكن من فن التشخيص . سيناريو المسرحية، يطرح قضية الانسان في ثنائياته التقليدية . عندما تسقط عنه الاقنعة التي يصطنعها لنفسه، لاستغلال اخيه الانسان، يجد نفسه عارياً امام نفسه، امام ازماته، وامراضه، ومركباته، لتبرز له في النهاية حقيقته، وحقيقة الآخرين ..

ففي مسرحية «جنازية الاعراس» يطرح سيناريو المسرحية . وضعية القرية داخل المجتمع المغربي، وما تعانيه من جهل وتحلف وتهميش ويفتح الباب على مصراعيه لاجتذاب اطراف الحديث عن قضايا هذه القرية مع جمهور القاعة، ليجد في النهاية انه يتحدث عن نفسه، وعن الآخرين ..

وفي المسرحيتين يحاول المؤلف / المخرج / الممثل بلورة النص الغائب وقدرته على استيعاب وضع الانسان والقرية، حيث تتداخل على مساحتهما الاحداث، والتأملات، وتتناقض على ارضيتهما الكلمات، والمصطلحات، والدلالات، والمفاهيم، ضدا في الايديولوجيات السائدة، وفي اصحابها، والقائمين عليها. .

انطباع اول

كتبت هذه المسرحيات جميعها بين ١٩٧٦ و ١٩٨٠، لتعبر عن فكر الجيل المسرحي السبعيني في المغرب، معتمدة في ادائها على ممثل واحد، وعلى كثافة في السرد، وفي الاطروحات السياسية. كما اعتمدت على الجدل والمشاركة المباشرة للجمهور المتفرج. .

وفي كل هذه المسرحيات. لا وجود تقريبا للممثل ومتفرج، اذ تعتمد جميعها على الحضور البشري داخل القاعة، وعلى مدى اسهامه في صنع الحوار والحدث والموقف. وتوليد الصراع، وتنميته. وكلها ترفض بشكل حاد الانماط والمفاهيم الجاهزة والاشكال التقليدية، التي تجعل من المسرح مادة استهلاكية، تطبخ، وتباع في غيابه، ومن ثمة جاءت بمنطق الرفض لما هو كائن، والبحث عما يجب ان يكون، ابتداء من تساوي الممثل بالجمهور في تحديد الافكار والمضامين، وانتهاء بتبادل الادوار التمثيلية بينهما. .

ان القاسم المشترك بين هذه المسرحيات يمتد الى استغنائها عن كل التقنيات الآلية، وتركيزها على العنصر الانساني، بما في ذلك تفجير مخزونات الجسم البشري، والاستفادة منها، وتخطيط الحواجز التقليدية بين الوهم والحقيقة بين والواقع والتمثيل، بين القاعة والخشبة، لتفتح باب الحلم والمشاركة على مصراعيه. وهذا يعني ان امكانيات التعبير التي ابان عنها المسرح الفردي عبر هذه التجارب، كانت ضرورية في هذه المرحلة من تاريخ المسرح المغربي، لانقاذ خطابه الادبي، واشكاله التقليدية المتوارثة. .

١ - ففي مسرحية الزغينة لمحمد تيمود، يبدو التركيز على الجانب التقني / الانارة / الموسيقى / ثم الحركة وليس هذا التجسيد غريب عن مسرح محمد تيمود.

فقد عودنا في مسرحياته الاخرى / السابقة ان يتحدث بكل مكونات العمل المسرحي ، وان يركب لغة الحوار تركيبا مختصرا في النص ، ليسهم الجمهور في كتابة البياض داخل اجزاء العمل المسرحي . .

٢ - وفي مسرحية بشار الخير لمحمد الكفطاس ، يفرض المؤلف ، اضافة الى مكونات العمل المسرحي المشترك مع الجمهور ، وعيا آخر غير الذي ينطلق منه العمل المسرحي ، هو وعي الجمهور الذي يشكل الجزء الاكبر من العملية الابداعية . ويبدو ان انخراط الكفطاس في ظاهرة المسرح الفردي انما يأتي انطلاقا من هذا الافتراض . .

٣ - وفي مسرحية شريشما توري ، لنيل الحلو ، يعتمد المؤلف ايقاظ شعور القلق عند الجمهور منذ البداية ، ليس عن طريق طرح موقف فكري / عقلائي ، وانما عن طريق اثارة عاطفته من لحظات التأمل في الواقع ، الى لحظة الجنون به . وبين اللحظتين ، يطلق العنان لهوسه وتداعياته ، ولجنونه الذي يتحول الى الجمهور في اخر المسرحية . .

فاذا كان البطل «شريشما توري» قد تخيل الحرب التي خاضها ضد مختلف القوى التي تضغط على امبراطوريته بانها حرب فاشلة في نهاية المطاف ، وان مآل هزيمته الاستسلام والخنوع لظروف الاضطهاد والتسلط ، لم لا يكون قد وصل الى اصل مأساته وجوهر العناصر المساهمة في تصعيد وتضخيم همومه واحزانه . ومن ثمة فان الانطباع الأول الذي نخرج به بعد قراءتنا لهذه المسرحية هو ان نيل الحلو اجاد في البحث عن لغة مسرحية متميزة وفي شكل مسرحي منفرد ليجعل من قضايا الناس قضية الانسان الفرد . لذا فان يد شريشما توري قد لاحت بادانة كل الطحالب المجتمعية المساهمة في احباط ظروف واقعة مع آخر صيحاته المفجعة وهذيانه الفلسفي ، لتضمحل كل قواه وتبخر كل آماله في الانعتاق مستسلما لواقع هزيمة امبراطوريته . .

٤ - وفي مسرحية حميدو لشفيق السحيمي ، لا يعتمد المؤلف فقط على تكامل البناء المسرحي ، بقدر ما يعتمد على وعي القاعة ومشاركتها في آلام الغربة

والاغتراب . ان تفجير الغضب عملية جمعية في مسرح يقوده ممثل واحد . .

٥ - وفي مسرحيات عبدالحق الزروالي ، (الفردية) اقرار بوجود جماعة تمثل .
هناك الجمهور الذي يشارك في تركيب اجزاء المسرحية . وهناك الممثل الذي يحرك
خيوط العملية المسرحية من الداخل . .

وعلى المستوى الفكري ، فان المحاور التي يلتقي عندها المسرح الفردي - كما
رأينا ليست متعددة ، ولكنها ليست متباينة في ذات الوقت ، فبينما يجسد محمد تيمود في
الزغنة الموقف القلق من تدمير الانسان ، عن طريق ضرب الحصار عليه ، يؤكد
السحيمي والهوري والزروالي ، على الموقف الانفعالي من اجهاض الحلم المتفائل ،
ومن تضخيم جزئيات الواقع مقابل هذا الحلم ، على حساب الموقف الاجتماعي
احيانا ، وعلى حساب الموقف الايدلوجي في الكثير من الاحيان . اما نبيل الحلو ومحمد
الكفاط فيلتقيان في المضمون رغم تباينهما في الشكل ، وذلك من خلال المواقف
الاخلاقية ، والسياسية ، مما اعطى بعض التميز لطروحاتها المسرحية ، ولخطابها
الادبي . .

يبدو من خلال هذا الانطباع الاولي ، ان المسرح الفردي ، ومن خلال هذه
التجارب ، بلغته ، وفردانيته ، وتقنياته ، قد استطاع الابتعاد قليلا عن المفهوم
«الارستطالي» . الذي اصبح عبر القرون تقليدا متعارفا عليه . فاغلب هذه
المسرحيات تخلت عن مبدأ ارسطو ، في سبيل البحث عن استقلالية في الابداع ، وفي
التعبير ، وفي البحث عن ذات مسرحية قادرة على الاتساع والامتداد . .
انطباع ثان وختامي

لقد لعبت عدة عوامل دورها في اذكاء روح ظاهرة المسرح الفردي ونتج عنها
نقاش ثقافي حاد بين المهتمين بالمسرح المغربي عموما لخصه الباحث محمد قيسامي^(١٠)
في اربع وجهات نظر ، كالتالي : .

الاولى : تقول برفض هذه الظاهرة ، باعتبارها جاءت لتعطي جواز مرور
للنزعة الذاتية ، ولشيوع الفردانية القاتلة والتي تتسم بمغامرة ، وعدم استيعاب

القدرات التحليلية للواقع ..

والثانية: تقول بضرورة تحليل اسباب وجود هذه الظاهرة المادية والبشرية، والفنية. التي جاءت لتزعزع المسرح التقليدي، واحداث قفزة نوعية في مسار المسرح المغربي ..

والثالثة: تقول مبدئيا بان المسرح الفردي عودة الى الاصل اذ تم استقرارها على ضوء التراث، وانطلاقا من الحكواتي/ والمقلداتي والحلايقي ..
والرابعة: تقف موقفا معتدلا، اذ ان الظاهرة لا يمكن لها ان تطرح كبديل للمسرح الجماعي ..

على مستوى آخر يجب الاقرار ان تجربة المسرح الفردي قد اكدت، عبر تجربتها الناجحة، ان المسرح كأداة تواصل مع الآخر/ المتلقي هو اكثر من غيره من الفنون - قدرة على تعرية ما هو كائن في سبيل خلق وابداع وتصور ما يجب ان يكون ..

هذا الطرح الذي تلتقي عنده مجموع التجارب المسرحية الفردية بالمغرب، يفرض نفسه على الساحة الثقافية المغربية، لأنه المؤهل لاعطاء دم جديد للحركة المسرحية المغربية المتصارعة والتي عجز خطابها الرسمي في فترة السبعينات عن بلورة اهتمام الشارع المغربي وطموحاته وتطلعاته، بعد ان بقي اسير الخلل الذي اصابه من جراء التعثرات والاحباطات الادارية المتوالية التي ضربته حتى التعوق والتعفن ..

ولعل المتتبع للحركة المسرحية في المغرب، خلال هذه الفترة، سيدرك دون عناء او عبء، تلك الاغفاءة التي تشبه الموت، والتي اصاب الجسم المسرحي المغربي، وسيدرك ان هذه الاغفاءة، تزامنت مع الحالة السياسية والاقتصادية والثقافية المتردية، وبحالات الاحباط المتراكمة على الجسد المغربي. فالأكيد، ان هذه الحالة، قد ادت بالكاتب المسرحي المغربي الى انصرافه عن التحليل والنقاش الجادين، والى التسطيط الهش الذي لا يصمد ولا يعمر، فبالرغم من ان القضايا التي تناولها المسرح الاحترافي في هاهنا فترة، على يد كتابه العديدين، تتجانس داخل

سياق الصراع العام، الا انها بقيت اهتة مشوشة، لا ترقى الى الدراما، ولا ترقى الى التحليل المطلوب، اما لابتعادها عن التعامل الجاد مع القضايا المزمنة المطروحة على ساحة الواقع، واما لغياب الوعي التاريخي عند اصحابها. ومن ثم جاءت محاولات المسرح الفردي، لتتخذ هذا الواقع، ولتقدم بديلا عنه، نابعا من عمق الاشكالية المسرحية، ومن عمق الاشكالية الاجتماعية العامة.

إشارات ومراجع

- (١) راجع كتابنا الاحتفالية في المسرح العربي / الموسوعة الصغيرة - بغداد ١٩٨٤ (حيث نتعرض لهذه الاشكال بتفصيل).
- (٢) محمد قيسامي / اتجاهات المسرح المغربي .
- بحث لنيل اجازة في اللغة العربية وادابها / جامعة محمد الاول - وجدة ١٩٨٤ - ١٩٨٥ م.
- (٣) راجع عرضا مفصلا عن تجربة محمد تيمود المسرحية في كتابنا المسرح المغربي من اين والى اين / وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق ١٩٧٥ م.
- (٤) محمد قيسامي (المرجع السابق) .
- (٥) محمد قيسامي (المرجع السابق) .
- (٦) محمد قيسامي (المرجع السابق) .
- (٧) عبدالرحمن بن زيدان / كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي - منشورات افريقيا الشرق (الدار البيضاء ١٩٨٥ م) .
- (٨) راجع سلسلة مقالاتنا عن الهجرة والمهاجرين المغاربة / جريدة العلم (مغربية) صيف ١٩٨٤ م.
- (٩) عبدالرحمن بن زيدان (المرجع السابق) .
- (١٠) محمد قيسامي (المرجع السابق) .



دراما الحياة والموت

صبر سعادون سلطان
كلية الآداب / جامعة البصرة

تهدف هذه الدراسة إلى التعريف بحياة وأعمال الكاتب المسرحي الإيرلندي John Millington Synge (١٨٧١ - ١٩٠٩) والمؤثرات الفكرية والفنية التي لونت أعماله ومنحتها نكهتها الخاصة. وتسلط الضوء على مسرحيته التراجيدية ذات الفصل الواحد (راكبو البحر) Riders to the Sea (١٩٠٤) لتوضيح أبعادها ومضامينها فضلاً عن الخصائص الأخرى التي تجعل (راكبو البحر)^(١) رائعة سنج، جنباً إلى جنب مع مسرحيته الكوميديّة الذائعة الصيت (فتى العالم الغربي العاثر) The Play-boy of the Western World (١٩٠٧).

١ - نبذة عن حياة المؤلف:

ولد جون ميلنجتون سنج عام ١٨٧١ في إحدى ضواحي مدينة دبلن، وتحدّر

أسرته من أصول إقطاعية بروتستانتية انكلو-إيرلندية. كان والده محامياً يعمل في دبلن، له بعض الأملاك في أقليم غالواي، وكانت أمه ابنة قس من أقليم كورك. وعموماً ترتبط عائلته بالكنيسة بعري وثيقة. قضى سنج طفولته بين التلال والجبال الواقعة إلى الجنوب من دبلن، وكان مفتوناً بحب الريف والناس البسطاء، أسوةً بالشاعر الروماني الانكليزي وليم وردزورث (١٧٧٠ - ١٨٥٠)، لكن إلمامه بالتاريخ الطبيعي كان أبعد غوراً من وردزورث وبالتالي انعكست ثقافته ووعيه الحاذق بالهم الإنساني عموماً في أعماله الإبداعية، ومنها (راكبو البحر).

في عام ١٨٨٨ بدأ دراسته في كلية ترينيتي، جامعة دبلن، وفاز بعدة جوائز في موضوعي اللغة الإيرلندية والتاريخ. وكان عضواً في نادي علماء الطبيعة في دبلن. وكان أحد اهتماماته الأخرى هو الموسيقى. وبعد تخرجه في كلية ترينيتي، قضى بضع سنوات في القارة الأوروبية بالتجوال وسط ظروف غاية في الصعوبة. وكان يحذوه الأمل في أن يصبح موسيقياً. لكن ما جناه من تجربته تلك هو أنه اطلع عن كثب على الأدب الأوربي وأسائه اللامعة من أمثال بترارك وفيلون وسيرفانتيس وموليير وراسين، فضلاً عن تبخره بالأدب الاليزابيثي واليعقوبي.

ونقطة التحول في حياة سنج هي لقاءه بالشاعر والكاتب المسرحي الإيرلندي ويتس W.B.yeats (١٨٦٥ - ١٩٣٠) بين عامي ١٨٩٦ و ١٨٩٧ والذي كان هو الآخر يعيش في باريس. وقد أسدى ويتس نصيحة لسنج الشاب بضرورة العودة إلى جذوره (إيرلندة) ومعايشة الحياة البسيطة والبدائية التي لما تغزوها التكنولوجيا بعد، لتكون منبعاً ينهل منه أعماله. ويبدو أن سنج قد أخذ بهذه النصيحة وعاد بالفعل إلى إيرلندة ومكث في جزرها الغربية أكثر من عام. وكانت حقاً تجربة ثرة أتت أكلها فيما بعد، في الأعمال المسرحية التي كتبها. وأثناء إقامته في باريس وتحديداً في خريف ١٨٩٧ أخذ يعاني من ورم لمفاوي في أعلى رقبته وتسبب في تساقط شعره. وخضع لعدة عمليات جراحية، إلا أنها لم تجده نفعاً. توفي سنج عام ١٩٠٩ ولما يبلغ الأربعين من العمر.

٢ - أعماله :

كتب سنج الأعمال المسرحية التالية بالإضافة إلى العديد من المقالات النثرية والمقدمات النقدية التي تعكس ثقافته الواسعة ووعيه الكامل لأدواته الفنية ومتطلباتها.

- ١ - في ظل الوادي (In the Shadw of the Glen) (كوميديا) ١٩٠٣ .
 - ٢ - راكبو البحر (Riders of the Sea) (تراجيديا من فصل واحد) ١٩٠٤ .
 - ٣ - ينبوع القديسين (The Well of the Saints) (كوميديا) ١٩٠٥ .
 - ٤ - موج السمكري (The Tinicer's Wedding) (كوميديا) ١٩٠٧ .
 - ٥ - فتى العالم الغربي العايب (The Playboy of the Western World) (كوميديا).
 - ٦ - ديدرة الأحزان (Deirdre of the Sorrows) (تراجيديا) (١٩٠٩ بقيت ناقصة عند وفاته، ونقحها وقدم لها الشاعر بيتس وعرضت عام ١٩١٠).
- يتضح من العرض المختضب لحياة سنج القصيرة بأن لقاءه بالشاعر والمؤلف المسرحي الإيرلندي و. ب. بيتس الذي تم في باريس عام ١٨٩٦ كان منعطفاً في مسار حياة سنج الأدبية والفكرية حيث لفت بيتس اهتمامه إلى مسألة غاية في الأهمية وهي ضرورة تسليط الضوء على حياة الناس في جزر إيرلندا الغربية وطبائعهم وتصوراتهم ومعاناتهم اليومية :
- «اذهب إلى جزر أران Aran . وعش كما لو كنت واحداً من الناس أنفسهم وعبر عن الحياة التي لم تجد من يعبر عنها»^(٢).

والحق أن تلك العودة إلى جزر إيرلنده كان مؤشراً، بل إيذاناً بنقلة نوعية في أعمال هذا الكاتب والتي انصبت أساساً على الحكايات والأساطير التي سمعها أو تحسسها في تلك الأصقاع النائية. وهذا التركيز على ماهو شعبي وموروث ومتداول يُعد إحدى المميزات الرئيسة لأعمال سنج التراجيدية أو الكوميديية على حد سواء.

فالفرق هو زاوية الرؤية ووجهة النظر للمادة الخام ذاتها. ولا يجد المؤلف غضاضة في الإقرار بفضل مواطنيه من سكان تلك الجزر بما ألهبوا خيلته من قصص وحكايات كانت زاده لقوادم الأيام والتي تمثلها فنياً في أعماله اللاحقة. ففي معرض تقديمه لمسرحيته الكوميديّة (فتى العالم الغربي العاثر) - ١٩٠٧، يشير إلى هذا التأثير القوي الذي أحدثته زيارته إلى الجزر القصية والمعزولة وما أسفرت عنه من نتائج انعكست بشكل أو بآخر في أعماله المسرحية. يقول سنج في هذا الشأن:

يسعدني أن اسلم بالكثير الذي أشعر بأني مدين به إلى الخيال الشعبي هؤلاء الناس الرائعين. أن أي شخص عاش على تماس واقعي مع المزارعين الإيرلنديين لابد أن يدرك بأن الأقوال والأفكار المتطرفة في هذه المسرحية هي في حقيقة الأمر متواضعة قياساً إلى التخييلات والحكايات التي تطرق سمع المرء في أي كوخ صغير على حافات التلال في جبال Geesala أو كراروي Carraroe أو خليج بنغل Bingle^(٣) وتأسيساً على ذلك، فإن سنج يقف على طرف نقيض من مواطنه ومجايله، الروائي والشاعر الإيرلندي جيمس جويس James Joyce (١٨٨٢ - ١٩٤١) الذي كان يرى في إيرلندة وعاصمتها على وجه التحديد، مركزاً للشلل الروحي الذي جسده بمجموعته القصصية (أهالي دبلن Dubliners) ١٩١٤، الأمر الذي دفعه إلى اختيار منفاه الطوعي في القارة الأوروبية بين فرنسا وسويسرة والطريف في هذا الموضوع هو أن شيخ الحداثّة في الفن القصصي ورغم كل انتقاداته وسخرته من مواقف سنج وإنجازاته الأدبية، أقدم على إخراج مسرحية (راكبو البحر) إلى الجمهور السويسري في زيوريخ وعهد إلى زوجته نورا جريس بأداء دور كاثلين بيد أن رؤية وتعامل سنج مع حياة البرية الإيرلندية تؤكد أن بما لا يقبل الشك بأنه ليس كاتباً رومانسياً شغف بالريف حد الهيام على طريقة الشاعر الإنكليزي ورائد الحركة الرومانسية في إنكلترا ولیم وردزورت. بل كان يعي المآخذ والخرافات وشتى النواحي السلبية التي تتشرب بها حياة الجزر. بمعنى آخر أن تعامله مع المشهد الإيرلندي هو مزيج من «التجرد الموضوعي» «والتعاطف» على ما يرى الناقد جيفرز^(٤). كذلك نجد أن هناك احتفاءً بكل ماهو طبيعي وقاس وبدائي، يكون بمثابة النغمة الرئيسية

التي تسود أعماله المسرحية. فعلى سبيل المثال تطالعنا مسرحية (راكبو البحر) بطبيعتها الصارخة والوحشية المتمثلة بالبحر (ومن هنا الأهمية الخاصة التي يكتسبها العنوان الذي أختير لها) وهي تلقي ظلالها الكثيفة على غمط حياة الناس وردود أفعالهم. وكما يصفها الناقد كاسكل، فإنها (أي الطبيعة) تملأ وتهيمن على عالم راكبي البحر الذي يتحدد بحركة المد والجزر، والرجال يتيهون في الليل البهيم وعند انبلاج الصبح، قد يُعثر على جثثهم أولاً يعثر عليها»^(٥) ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن هذه العوالم في جزر أران الإيرلندية وما يحيطها من مصاعب وأهوال وموت وشيك في أية لحظة يترصد بسكانها، والتصورات والأساطير والقيم التي يؤمنون بها تمثل جميعها إحدى المراكز الأساسية لمسرحية (راكبو البحر) التي تتمحور ثيمتها حول الصراع الأزلي بين الفرد والطبيعة، بين الإنسان وقدره، بين الحياة والموت في جدلية لا تعرف الانتهاء.

خصوصيات المسرحية

المسرحية موضوعة البحث تراجيديا من فصل واحد وتعتبر هذه حالة نادرة في تأريخ المسرح الإيرلندي الذي اعتمد البناء التقليدي المؤلف من عدة فصول ومشاهد والذي من شأنه أن يتيح الفرصة للكاتب لتجسيد الصراع التراجيدي والأرضية التي ينطلق منها. هنا لا يوجد متسع لبلورة الصراع الرئيسي واشتداد الأزمة والانفراج كما هي الحال في الأعمال التراجيدية التقليدية بل إنها تعتمد على عرض بسيط للفعل التراجيدي والنهاية المأساوية التي تتركز على حالة الشخصية المحورية موريا وردود فعلها.

والميزة الأخرى التي انطوت عليها (راكبو البحر) هي أن هذه الشخصية (موريا) التي ترثي بنيتها راكبي البحر ومن خلاهم كل المعذبين من البشر، تبقى على قيد الحياة عندما تسدل الستارة، في الأقل على المستوى الجسدي ولو أنها في الحقيقة أقرب إلى الأموات منها إلى الأحياء، دون أن تطور إنعكاسات الحدث التراجيدي على البطلنة وسائر الشخصيات الأخرى، سلباً أم إيجاباً. وكما هو دأبه في كل أعماله المسرحية

الأخرى، يشدد سنج على جو الخيبة والإحباط الذي لا بد تقبله على مضض باعتباره أمراً حتمياً لا مناص منه^(٦) وهذا ما سنواجهه في نهاية (راكبو البحر).

إلى جانب ما تقدم تشي هذه التراجيديا بالكثير من اهتمامات سنج وثقافته، لا سيما اطلاعه على الآداب الكلاسيكية وبالأخص موضوعها الأخير الخاص بعلاقة الإنسان بالقدر. ومن هنا الخصوصية التي تنفرد بها هذه المسرحية، فهي تجمع بين الخاص والمحلي الصرف (جزر أران) وما هو كوني وإنساني، أو إذا جاز التعبير، أن المؤلف استطاع أن يضيفي على المسائل الذاتية والمحلية صفة الشمول والعالمية.

وكما ذكرت آنفاً، فإن (راكبو البحر) مسرحية ذات فصل واحد وبالتالي فإن حبكتها لا بد أن تكون محدودة، هذا إذا كان بالإمكان إطلاق تسمية «حبكة» على الأشياء التي تقع في المسرحية. حين ترفع الستارة يطالعنا كوخ ريفي يبدو أن ساكنيه من الصيادين، فهناك الشباك والدهون وعجلة الحياكة والألواح، وكلها تؤكد بأن المسرحية تنتمي إلى الأعمال الطبيعية (على غرار أعمال الكاتب النرويجي هنرك ابسن) التي تحاول قدر الإمكان أن تجسد الواقع كما هو.

نرى كاثلين Cathleen، الأخت الكبرى التي تبلغ من العمر عشرين عاماً تقريباً، تعجن الطحين لتهيئة الكعكة قبل ذهاب أخيها بارثلي Bartley الذي يزعم ركوب البحر لبيع فرسه في جزيرة غالواي Galway حيث ستقام هناك سوق موسمية للمزارعين. وفي غضون ذلك تناقش كاثلين مع أختها الصغرى نورا Nora عائدية صرة الملابس (جوارب وقميص) التي قذفتها أمواج البحر. ويتناهن هاجس بأنها (الصرة) قد تكون ملابس مايكل Michael أخيها الآخر الذي ركب البحر قبل عدة أيام وتدور التقلبات بأنه غرق هو الآخر، كما هي حال أخويه الآخرين وأبيه وجده. وحين تظهر موريا على خشبة المسرح، تخفي الأختان الصرة بسرعة عن مرأى أمهما التي تُبدي قلقها بخصوص نيّة بارثلي بالذهاب إلى غالواي، فالحبحر هائج ومتلاطم الأمواج. وبعد ذلك نرى بارثلي وهو فتي يفيض حيوية ونشاطاً، ويتل الحبل المعلق في الكوخ ليكون بمثابة «رسن» لفرسه الرمادية اللون. أما الأم فلا تجسر في بادئ الأمر على مصارحة ابنها حول حقيقة ما يعتريها من هواجس وقلق حول بارثلي نفسه،

خوفاً من أن يلقى مصير أخيه مايكل ذاته . وفي محاولة تهدف إلى ثنيه عن الذهاب في ذلك اليوم ، تخبره بأن هناك حاجة قائمة للحبل لانزال نعش مايكل (إذا ثبت بأنه قد غرق) في اللحد . وحين لا تجد أذنًا صاغية لتوسلاتها ، تكشف موريا صراحة عن خوفها لما ينتظره ، وهو الابن الوحيد المتبقي ، إذ «ما قيمة ألف جواد قياساً لابن حيث يوجد هناك ابن واحد فقط؟» (Riders to the Sea p. 98).

ولا يمثل الابن لإرادة أمه ويخرج بعد أن يرتدي قميص أخيه مايكل . وبعد أن تعف الأختان أمهما ، لأنها لم تمنحه دعاءها وصلواتها ، تتبعه الأم على مضض وهي تحمل الكعكة التي أعدتها كاثلين وهي تتوكأ على عصا مايكل . وتستأنف الأختان مناقشة موضوع صرة الملابس ويتأكدان من أنها تعود لأخيها مايكل حيث تحسب نورا عدد الدرزات في الجوارب وتذكر أنها هي التي قامت بتطيرزها . ثم تعود الأم ومعها قطعة الكعكة ، لأنها لم تجد أي أثر لولدها بارثلي . وتصل المسرحية ذروتها عندما تروي موريا الرؤيا أو الطيف الذي تبدى لها من بين الحجب وتراعى لها فيه بأن ابنها بارثلي على فرسه الحمراء الجاحمة وكيف أنها أرادت أن تباركه ، لكنها لم تتمكن ، وتبعه مايكل على فرس رمادية اللون وقد ارتدى ملابس جميلة وزوجاً جديداً من الأحذية . وتخلص من ذلك كله إلى أن ابنها بارثلي ميت لا محالة اسوة بأخيه مايكل رغم أن أياً من ابنتيهما لم تخبرها حتى تلك اللحظة . تعتقد الأم جازمة بأن بارثلي «سوف ينتهي الآن» وتطلب منهن إحضار الرجال لدفنه . وبالفعل يتضح في النهاية أن حدسها في محله إذ تختتم المسرحية حين يسجى جثمان بارثلي على الطاولة وعلى قدميه صرة ملابس أخيه مايكل الذي لم يعثر على جثته . وتشرع الأم برش «الماء المقدس» عليه . ويخيم على المسرحية جو من الرهبة والخشوع وهي تتلو دعاءها وصلواتها على أرواح بنيتها وزوجها والبشرية جمعاء . وفي غضون ذلك تكون الكعكة التي أعدت أصلاً لبارثلي من نصيب ايمون Eamon وكولم Colum اللذين توكل إليهما مهمة مورا بارثلي في مشواه الأخير .

ذلكم كل ما نراه من «أحداث» ووقائع في هذه المسرحية القصيرة جداً ومن المؤكد أن هذه الصورة لا تفي العمل حقه بما يحمله من ايقاعات وظلال معاني ورموز

وإيجاءات وأنماط أصلية والتي تسهم جميعاً في منحها دلالات إنسانية. لذلك كان الأستاذ بنسن مصيباً تماماً حين يصفها بما يلي:

«إن (راكبو البحر) شأنها بذلك شأن كافة الأعمال الفنية العظيمة لا يمكن أن تخضع لأي تعريف وتبدو ثرية بدرجة كبيرة بمعناها وعمق غورها»^(٦) والسؤال الذي يطرح نفسه هو: ما الذي يضيف على المسرحية هذا الثراء في «المعنى»؟

بطبيعة الحال ثمة جوانب لا بد من التوقف عندها بغية التعرف على مسرح سنج متمثلاً بمسرحية (راكبو البحر) والذي يقترب كثيراً من المسرح الشعري لدى صديقه بيتس. إذ أن سنج يُفرد اهتماماً كبيراً للمفردة المعبرة والرمز والإشارة لغرض إيصال مضمون المسرحية.

لكنه من ناحية أخرى لا يتردد في الاستعانة بالكلام اليومي المتداول في جزر أران والذي يُكسب المسرحية في آخر المطاف، نكهة واقعية أو الأخرى طبيعية، على الرغم مما بثه في ثناياها من رموز وتلميحات، بل حتى رؤى ما ورائية (ميتافيزيقية). إن المفردات اليومية التي أتحدث عنها هنا في هذا السياق تتضح على خير وجه في نص المسرحية الأصلي (اللغة الانكليزية) حيث العفوية في انتقاء المفردة وإغفال الكثير من القواعد وتراكيب الجمل والتي من شأنها أن تنقل طريقة تفكير الشخصية وتعاملها مع الآخرين.

وهذا الجمع بين المألوف وغير المألوف، بين الواقع والمتخيل، يشكل دعامة مسرح سنج. وهنا لا بد من توكيد حقيقة قوامها إن هذا الجانب لم يك وليد الصدفة، بل إنه وكما يتضح مما كتبه في هذا المجال يعي حدود عمله وأدواته الفنية. فهذا هو يدعو إلى المزاوجة بين الكلام اليومي والشعر، عندما يقول:

«المسرحية الجيدة ينبغي أن تكون مطعمة بنكهة كثمرة الجوز والتفاح، وأن مثل هذا الكلام لا يمكن أن يكتبه أي شخص يعمل بين أناس صموا آذانهم عن الشعر»^(٧).

مفتاح رئيسي

في هذه المسرحية وكما هو واضح من العنوان الذي أُختير لها، ينصب الاهتمام على البحر وأسباب الحياة والموت المرتبطة به. لذلك يعتبر المفتاح الرئيسي في المسرحية وفي ضوئه تتحدد مصائر الشخصيات ومواقفهم. وهو إلى جانب هذا وذاك يمثل أحد قطبي الصراع في المسرحية حيث يمثل تحدياً مستديماً للإنسان ومصدر جذب له في آن واحد. وللبحر في هذه المسرحية حضوره المادي والمعنوي، إذ يتمتع بقدرة استثنائية على التحكم بحيوات هؤلاء الناس وسبل رزقهم، بل حتى طرائق تفكيرهم وشتى مناحي شؤونهم اليومية. وكما يصفها الناقد جيلي، فإن (راكبو البحر) تقوم أساساً على «مسرحة» الصراع البطولي للآيرلندي العادي مع البحر وأحواله^(٨).

وكما أسلفت فإن الحوار الذي تستهل به المسرحية والذي تتجاذب فيه الأختان أطراف الحديث حول صرة الملابس وما إذا كانت تعود لمايكل أم لا، سرعان ما يتجه إلى وصف البحر وهيجانه وما يترتب على ذلك من أخطار محدقة جراء عزم أخيهما بارتلي الذهاب إلى كوينميرا. ويشارك وصف المؤلف المباشر وحوار الشخصيات في إبراز جبروت البحر وسخطه:

«الباب الذي أبقته نورا قد فتح على مصراعيه بعصفه ريح».

كاثلين: هل أن البحر هائج بالقرب من الصخور البيض يا نورا؟

نورا: قليل الاضطراب. كان الله بعوننا. هناك هدير هائل في الغرب وسوف يزداد سوءاً حين يتحول المد باتجاه الغرب». (Riders to the Sea p.96). وهكذا نجد أن عناصر المسرحية من حوار وأحداث وموضوع، قد سخرت جميعها لتسليط الضوء على البحر وهيجانه، فهو على حد تعبير الناقد هين «الإله - الطاغية، المليء بالأسرار، واهب وسالب الحياة، عدو الشباب ومتحديهم»^(٩).

ولما كان الصراع بين الطرفين غير متكافئ، فلا مناص من الرضوخ والإذعان لمشيئته والاعتراف بإمكانات البشر المحدودة كما يتضح في المشهد الأخير من المسرحية حين تركع الأم على جثمان ابنها بارتلي. فعلى الرغم من أن موريا تندب بنيتها

الذين انتزعهم البحر منها، إلا أنها تدرك أيضاً أن مقومات حياة الجزر تعتمد كلياً عليه، فهي علاقة جدلية من الأخذ والعطاء:

«ليس لأنني لم أصل إلى الرب القدير من أجلك يا بارتلي. ليس لأنني لم أتلُ صلواتي في جناح الليل الحالك حتى لم يعد بمقدورك أن تعرف ما كنت أقوله، بل لأنني سوف أحصل على راحة عظيمة الآن، وبقينا أن أوانها قد حان. سوف أحصل على راحة عظيمة الآن ونوم عميق في الليالي الطويلة بعد سوين(*) حتى لو اضطررنا لأن نتناول قليلاً من الدقيق المنقوع أو ربما سمكة ننته». (Riders to the Sea p. 105).

إن كلمات موريا هذه هي خاتمة للصراعات التي جعلتها تتخبط وتتأرجح بين قطبي الرجاء واليأس، بين الواقع والقوى الماورائية، بين الحياة والموت. ولا ريب أنها نهاية «سلبية» كما يحلو للنقاد أن يصفوها^(١٠)، لأنها ركزت بشكل خاص على تأثير قوى خارجية (البحر، الطبيعة، سمها ما شئت) على الشخصية الرئيسية التي تبدوا حولها ومغلوبة على أمرها، والأنكى من ذلك، ليس لها جريرة بكل ما حصل. بمعنى آخر أن المعاناة التي تهتصر موريا غير متأتية من عيب أو مأخذ في سلوك أو تركيبة هذه الشخصية التراجيدية. «والراحة العظيمة» التي تتحدث عنها موريا في هذه الفقرة مردّها فقدان الرجاء وأغلب مقومات الحياة، لأن أبناءها جميعاً قد رحلوا الآن، وليس هناك أي شيء آخر يستطيع أن يفعله البحر لي» (Riders to the Sea p. 105).

ثنائية الحياة والموت

وتنبثق من هذه العلاقة الجدلية بين الإنسان والبحر، ثنائية أخرى تكون بمثابة النغمة الرئيسية في المسرحية، أي ثنائية الحياة والموت التي تتضح في كل تضاعف (راكبو البحر). فالحوار والرموز والأشياء الصغيرة التي نراها كلها توسع من هذه الثنائية وتؤكدّها بشكل ضمني أو صريح وفقاً لما يمليه الموقف. وكما بينت آنفاً، فإن خط المسرحية يمضي في تصاعده وتنامية وبالذات موقف الأختين كاثلين ونورا من جهة والأم الثكلي من جهة أخرى، بخصوص مصير الأبناء الذين يركبون البحر ولا

يأوبون ليصل إلى نقطة الذروة في المسرحية وهي رؤية الأم لشبح ابنها مايكل وهو يمتطي جواده الرمادي اللون في محاولة منه للحاق بأخيه بارتلي الذي كان على فرسه الحمراء اللون. (والألوان هنا تلعب دوراً مهماً في ترسيخ هذه الثنائية، فاللون الرمادي يقترن عادة بالأموات وأفول الحياة في حين أن الأحمر يشير من بين أمور أخرى إلى عنفوان الحياة وفورتها). وتنتهي المسرحية بإبراز هيمنة فكرة الموت باعتبارها مسألة إنسانية لا تقتصر على عالم جزر أران فقط، ولو أنها تتمتع هناك بحضور خاص كنتيجة مباشرة للتهديد اليومي الذي يشكله البحر.

وفيا يلي الحوار الذي تستهل به المسرحية، ومما يلفت الانتباه في هذا الموقف هو أن فكرة الموت بكل دلالاتها ومعانيها تسيطر على الشخص.

«نورا: (بصوت خفيض). أين هي؟

كاثلين: إنها مستلقية تحت، كان الله بعونها، لعلها نائمة، إذا كان بوسعها أن تنام.

(تقترب نورا باحتراس وتخرج صرة من تحت شالها).

(تدور عجلة الغزل بسرعة. ما هذا الذي تحملينه؟)

نورا: لقد جلبها القس الشاب، إنها قميص وجوارب عادي، انتزعنا من رجل غريق في دونغال Donegal

(أوقفت كاثلين عجلتها بحركة مفاجئة. ومالت جانباً لكي تصغي).

علينا أن نتحرى ما إذا كانت هذه ملابس مايكل وبعد حين سوف تذهب بنفسها لترقب البحر» (Riders to the Sea P.96)

تلك كانت أولى الكلمات التي تتبادلها الأختان والتي في ظني تعبر أيما تعبير عن الكثير من المسائل التي ستحظى باهتمامنا لاحقاً. فصرة الملابس التي يضعها سنج أماننا تشير قلقنا وفضلونا عن مصير صاحبها، أما «الحركة المفاجئة» التي تند عن كاثلين لا شعورياً وهي تترقب المجهول فتوحي بقدرة المؤلف على التحكم بالموقف الدرامي وتحميله بالمعاني والدلالات إذ أن المعنى بين المتلقي، كما هو بالنسبة

لشخص المسرحية، أي أن مايكل الذي لم تجسر الاختان على ذكر اسمه هو في حقيقة الأمر ميت وما نراه أمامنا هو الشيء الوحيد المتبقي منه - صرة ملابس فقط. ففي هذه المسرحية، إن جلّ اهتمامنا ينصب على ضحايا البحر والآثار السايكولوجية الناجمة عن ذلك، على ما يرى الناقد فيني^(١) ولو أن هذه الآثار السايكولوجية ليست بالعمق الذي يحظى به موضوع البحر وعالمه الذي يحمل مزيجاً من الخير والشر.

لذلك فإن الصراع في (راكبو البحر) يرتبط بهذه العلاقة بين الإنسان والبحر، فهو ليس صراعاً بين الشخصيات وتضارب المصالح والأمزجة والأهواء كما هي الحال في المسرحيات التراجيدية التقليدية ولو أن الملاحظة الدقيقة للحوار بين موريا وابنتيها، لا سيما الكبرى كاثلين، تشير من طرف خفي إلى عدم قدرة الأم على التفاعل مع أبنائها وإدراك رغباتهم. فهي كاثلين تتنقد أمها لدى محاولة الأخيرة الحيلولة دون قيام بارتلي برحلته المزمعة إلى كوينميرا، «إنها حياة الشاب أن يركب البحر، ومنّ سيصغي إلى امرأة عجوز تكرر الشيء ذاته المرة تلو الأخرى؟» (Riders to the Sea P.99).

لكن الشيء الذي ينبغي ألا يغيب عن البال هو ذلك البناء المحكم والرمزية الشفيفة واللغة اللامحة التي تسهم جميعاً في بلورة ثنائية الحياة والموت. فهناك الكثير من الأشياء الصغيرة والأفعال العابرة التي تبدو عابرة ظاهرياً، إلا أنها مهمة في تأثيرها وإغنائها للنص، إذ أنها تتعاضد وتتواشج بنسيج محكم قادر على إيصال المضمون بدقة بالغة. إذ هناك، على سبيل المثال، الكعكة التي تعجنها أخت بارتلي الكبرى، كاثلين، متاعاً له في رحلته إلى كوينمير لبيع فرسه. لكن عندما يغادر بارتلي البيت ينسى الكعكة وحين تتبعه الأم وهي تحمل الكعكة، لا تجد له أي أثر. بمعنى آخر أن الكعكة أو الخبز مخصصة للأحياء أما بارتلي فهو في عداد الأموات. ويتوطد هذا المعنى حيث تكون قطعة الكعك هذه من حصّة كولم وإيمون اللذين يشرفان على دفن بارتلي.

وليست الكعكة الشيء الوحيد الذي اقترن بمعاني الحياة والموت. إذ أن الألواح الجديدة التي نراها مركونة جانباً في مستهل المسرحية ليست معدة لشؤون الحياة، بل

لصنع نعلش أي من أفراد العائلة ينتظر دوره . كذلك تكون الطاولة الموجودة في الكوخ الوسيلة التي يسجى عليها جثمان بارثلي .

وهناك أيضا «الحبل المعلق في الكوخ . فعندما يصرح بارثلي بأنه محتاج لذلك الحبل كي يستخدمه «رسناً» للفرس ، أي لإيصال الفرس إلى السوق الموسمية وبيعها - أي استجابة لمطالب الحياة ، يأتي رد الأم متضمناً معاني الموت . فالحبل مخصص لإنزال نعلش ابنها في رمته ، رغم أن أحداً لم يخبرها بموته حتى تلك اللحظة :

«موريا : بارثلي ، يستحسن أن تترك ذلك الحبل يتدلى بجانب الألواح . (يتناول بارثلي الحبل) سوف تكون هناك حاجة إليه ، في هذا المكان كما أخبرك ، إذا قذفت الأمواج جثة مايكل صباح غد أو اليوم التالي أو أي صباح من الأسبوع ، لأنه سوف يكون رسماً عميقاً ذلك الذي سوف نعهده له بعون الله» . (Riders to the Sea P.98)

لكن من الصعوبة إقناع بارثلي بالعدول عن رأيه حيث يمتطي فرسه شاداً على لجامها بهذا الحبل ونعلم فيها بعد أنها كانت السبب المباشر في موته قبل غرقه في البحر . إذ تخبرنا إحدى النسوة اللاتي جئن في ختام المسرحية (وهنا بعض الأصدقاء البعيدة من الكورس اليوناني القديم) بأن «السبب» المباشر لموته هو سقوطه من الفرس المشؤومة ذات اللون الرمادي ، وهي إشارة أخرى إلى موضوع الموت ، بيد أن أمواج البحر التي قضت على أبيه وأخوته من قبل ، تتقاذفه قبل انتشار جثته .

«إن الفرس الرمادية أسقطته في البحر وتقاذفته الأمواج إلى مكان فيه مرج أخضر على الصخور البيض» (Riders to the Sea P.105)

والجدير بالذكر أن الذهاب إلى كوينميرا في حد ذاته هو استجابة لنداء الحياة ومطالبها . فإذا كان البحر هائجاً أو الجو مكفهاً ، فإن ذلك لا يعني أن يتخلى الرجال عن فرصة موأية للحصول على مبلغ لا بأس به من المال ، لأن السوق «سوف تكون من الأسواق الجيدة للخيول» .

أما مايكل الذي يعني الموت في المسرحية فيفرض حضوره هو الآخر كالبحر تماماً ، إذ أن صرة ملبسه التي تختار الاختان غير مرة في إخفائها عن عيني الأم ، ما

فتت تذكرنا بموته . وعندما بهم بارثلي في ركوب البحر، يرتدي «قميص» مايكل،
وحين ترمع أمة اللحاق به لتمنحه بركاتها، تستخدم «عصا» مايكل . وفي الطيف أو
الرؤيا التي تراها الأم، يكون مايكل هو المطارد لأخيه بارثلي وما ينطوي عليه ذلك
من دلالات .

لكن الموت في الحياة أو الموت مقابل الحياة الذي يتشرب أجواء (راكبو البحر)
يتمتع باحتفالية معينة وطقوس عرفها سنج عن كتب وعائشها ودون بعضها في هذه
المسرحية . فمن باب التكريم لـمايكل، تقول أمه أن رسمه سوف يكون «عميقاً»
والألواح المعدة لصنع النعش ينبغي أن تكون «جديدة» . والقس يذكر الأم في بداية
المسرحية بنوعية الموت الذي كان نصيب ابنها، إذ يكفي أنه «حصل على دفن نظيف
بفضل بركة الله» (Riders to the Sea P.96) وتقول كاثلين لأُمها وهي تحبرها لأول
مرة عن موت مايكل بأنه «يتمتع بدفن نظيف» (P.103) . وتختتم احتفالية الموت هذه
والموقف إزاءه عبر ردود فعل موريا تجاه فقدته لبنيتها والتي تتشع بنبرة الإنسان المؤمن
إيماناً لا يتزعزع بأن مآل الإنسان هو الفناء .

«لقد دفن مايكل دفناً نظيفاً في أقصى الشمال بفضل بركة الرب القدير، وسوف
يكون لـ بارثلي نعش من الألواح البيض وبقينا أنه سوف يكون رسماً عميقاً . أهنأك
أشياء أخرى نريدها أكثر من ذلك؟ ما من إنسان يعمر إلى الأبد وعلينا أن نتقبل
ذلك» . (Riders to the Sea P.106)

تجاوز المحلية

وبناءً على ما تقدم، يمكن القول بأن المسرحية بإطارها العام تتعدى المحلية
الضيقة لغرب إيرلندا والمصاعب التي ترافق حياتهم بل حتى مماتهم، لتتطوي على
سمات شمولية وكونية للإنسانية ككل . وأعني بذلك المسائل التي تخص الإنسان في
كل زمان ومكان مثل الميلاد والموت والنشور أو تسميها يونغ الأنماط الأصلية
archetypes . إذ أن أحد تلك الأنماط الأصلية، على ما يعتقد الناقد الكندي
نورثروب فراي، هو «أن الطبيعة البشرية تزرع تحت عقاب الموت»^(١٢) .

ويبدو أن المواجهة اليومية مع الموت، كما يتضح من عالم جزر أران الذي تصوره (راكبو البحر) عمقت عند أولئك البشر الإحساس بحتمية وعدم جدوى أية احترازاات في صراع من هذا القبيل. ومن هنا الاهتمام والإعداد المسبق للدفن وطقوسه والإحساس المستديم بالموت الذي يحيق بهم. بل يصل بهم الأمر حد أنهم لا يحاولون أن يتعلموا السباحة لأن ذلك من شأنه أن يطيل أمد المعاناة فقط حسب ما استقرأ سنج من أفكار الناس هناك^(١٣).

ومن جهة أخرى فإن الرموز والإشارات البعيدة كلها تخدم غرض المؤلف الأصلي وهو أن الموت مقابل الحياة، متمثلاً بمقدم مايكل (رمز الموت) ليختطف أخاه بارثلي، آخر مَنْ تبقى من العائلة من البنين لعل أبرزها «الرأس الأخضر» أو المرج الأخضر. وهو المكان الذي عثر فيه على جثمان بارثلي الذي مر ذكره آنفاً.

لكن هذه المرة ليست المرة الأولى التي يشير فيها سنج إلى اللون والمكان. ففي أول وآخر مرة يظهر فيها بارثلي، يسأل أخته نورا عما إذا كانت السفينة التي سقله إلى كونيميرا قد مرت أم لا، تجيبه بالقول: «إنها تعبر الرأس الأخضر وتنشر قلوها». (Riders to the Sea P.99)

ويبدو أن هذه الإشارة تعكس بعض الحكايات في الموروث الإيرلندي والتي تتحدث عن «سفن خرافية حاولت إحداها أن تورّد رجلاً موارد الهلاك في بقعة خضراء»^(١٤). ومن هنا الفائدة الكبيرة في توظيف ما هو محلي ومألوف للتطرق إلى مسائل عامة.

وتتداخل هذه الرموز والتلميحات والأساطير في المشهد الرؤيوي حيث تصف فيه موريا شيخ أو طيف مايكل وهو يقتني أثر أخيه، بارثلي:

«موريا: (بقليل من الإصرار). وكأني أراه هذا اليوم وهو يمتطي فرسه ويجري بها عدوا». كان بارثلي أول مَنْ وصل على فرسه الحمراء ولما هممتُ أن أقول «حفظك الله» كان شيء ما قد جمد الكلمات في فمي. ومر بسرعة وهو يقول «باركك الله!» ولم أتمكن من أن أقول أي شيء. وبعد ذلك رفعتُ بصري إلى الأعلى وفيما أنا أنادي على

الفرس الرمادية وكان هناك مايكل عليها - وقد ارتدى ملابس رائعة وثمة حذاءان جديدان على قدميه .

كاثلين : (تبدأ بالعويل) . لقد حل بنا الدمار منذ اليوم . لقد دمرنا بالتأكيد (Riders to the Sea p. 103) .

ومما لا ريب فيه أن هذه الفقرة من المسرحية فيها بعض الأشكال ، فهي رغم كونها لا تحيد عن الموضوع الرئيسي في المسرحية ، أي ثنائية الحياة والموت الأساطير والحكايات التي توظفها إلا أنها مع ذلك ، تعد تحولاً ونقلة في بناء المسرحية . فهي بكل بساطة تتحدث عن التجربة العيانية للعالم الماورائي (المتافيزيقي) والرؤيوي في مسرحية دأبت أساساً على تقديم الجوانب الواقعية والمعاشة لسكان جزر أران ولو أنها لا تخلو من رموز وإشارات كما أسلفت . زد على ذلك ، أن هذا الوصف يعتبر تنويجاً للإشارات الخفيفة والتلميحات التي انتظمت خطوط المسرحية . حيث تتم الإشارة هنا إلى الأموات الذين يسود الاعتقاد عند الايرلنديين بأنهم إذا عزموا على مراودة الأحياء والتحرش بهم ، فإنهم في العادة يرتدون حلة جديدة .

المهم في الأمر هو أن سنح يطلب منا أن نأخذ هذا المشهد على محمل الجد ونضع جانباً كل ما يراودنا من شكوك حول مصداقيته وذلك من خلال رصد موقف كاثلين إزاءها ، وهي الفتاة التي عرفت باتزانها وتعاملها الواقعي مع الأمور . إذ أن ظهور مايكل على هذا النحو يعد الذروة في موضوع الموت والحياة ، بل هو يتحمل وزر موت أخيه بارثلي ، حسب تعبير البروفسير غربن . فهناك تصور شائع بأن «الأموات يعودون إلى الحياة للمطالبة بالناس الأحياء - ومن هنا جاءت الإجراءات الاحترازية الشديدة في عشية عيد القديس يوحنا أو عشية عيد جميع القديسين والتي تهدف إلى ترضية أرواح الموتى ومنعها من الإتيان بأعمال مؤذية»^(١٥) .

تختتم المسرحية بعد أن تمنح مأساة مورياً أبعاداً إنسانية وتنقلها من الهم الفردي الخاص إلى ما هو عام وشامل . فلم تعد موريا مجرد امرأة أثقلت كاهلها الأقدار بشتى صنوف العذابات والمكابدات بل هي الإنسان المطلق بكل ما يعتره من هموم

وهو اجس . وفي تقديرى أن هذا ما يمنح (راكبو البحر) قيمتها الفكرية وثناءها الروحي وبالتالى يجعلها تتبوأ مكانة بارزة فى أعمال سنج ، لا تقل شأنًا عن عمله الكوميدي «فتى العالم الغربى العاثر» (The Playboy of the Western World) الذى وجد بروفيسور دورى أنه الوحيد الذى سيكتب له الخلود»^(١٦) .

وأعتقد أن الكلمات التالية التى هى فيض من روح أمضتها عوادي الزمن توجز ما ذهبتُ إليه من أن (راكبو البحر) بقدر ما تتركز على طرح مسألة محلية تنتمى إلى زمان ومكان معينين فهى تنطوي على أبعاد ومضامين إنسانية عامة . وأحسب أن هذه النبذة التى تكتسب بها المسرحية فى لحظاتها الأخيرة ترجمة للمضمون الذى عني المؤلف بإبرازه وهو الصراع الأزلى بين قوى الحياة والموت :

«موريا : إنهم اجتمعوا سوية هذه المرة وقد حلت النهاية . ليشمل العلى القدير روح بارثلى برحمته وروح مايكل وأرواح شيموس وباتش وستيفن وشون . (تطأطأ رؤسها) . وليشملن برحمته يا نورا ، وروح كل إنسان بقى على قيد الحياة فى العالم» . (Riders to the Sea p. 106)

والحق أن هذه ليست مراثية أم تُكللت بموت بنيتها بقدر ما هى فهم للحياة قريب من المنظور الرواقى الذى يبدو أن المؤلف استشفه من عالم جزر أران الضاج بالكفاح اليومي والمكابدة والذى يرى أن المعاناة شأنها بذلك شأن السعادة ، هى قدر الإنسان ولا بد من تقبلها برحابة صدر ورباطة جأش وهذا بالفعل ما بلورته هذه المسرحية الصغيرة برقعته ، والكبيرة بدلالاتها ومضامينها .

الهوامش :

(*) الأول من تشرين الثانى وهو عيد دينى خاص بالأموات عند المسيحيين (ص . س . س) .

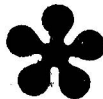
(١) اعتمدت نص المسرحية الانكليزي الذى نشر ضمن المجموعة الكاملة لأعمال سنج التى قدم لها البروفيسور . ر . هين :

J.M. Synge: The Complete Plays: Introduction by

J. R. Henn (London: Methuen, 1983).

وكل العبارات المجتزئة تعود إلى هذه الطبعة وستظهر في متن هذه الدراسة. (ص.س.س).

- (2) J. M. Synge: a Preface to The Well of the Saints. Quoted in Nicholas Grene: Synge: A Critical Study of the Plays (London: Macmillan, 1975) p. 76.
- (3) Quoted in Samuel A. Weiss (ad) Drama in the Modern World: Plays and Essays (Chicago: D. C. Heath and Co., 1974) p. 265.
- (4) Norman Jeffares: Anglo- Irish Literature (London: Macmillan. 1982) p. 265.
- (5) Allardyce Nicol: English Drama (1900 - 1930): The Bogginnigs of the Modern Period (Cambridge: Cambridge University Press, 1973) p. 254.
- (6) Eugene Benson: J. M. Synge (London: Gill and Macmill an, 1982) p. 5.
- (7) Quoted in Samuel A Weiss (ed) , op. cit p. 265.
- (8) Cheistopher Gillie: Movements in English Literature 1960- 1940 (London: Cambridge University Press, 1975) p. 175.
- (9) J. M. Synge: The Complete Plays, Op.cit p. 37.
- (10) Eugene Benson: J. M. Synge, op. cit p. 62.
- (11) Gail Finney: «The One-Act Tragedy at the Turn of the Century;» Modern Drama, Vol. XXVIII No. 3 Sep. 1985 p. 456.
- (12) Northrop Frye: Anatomy of Criticism. (New Jersey: Princeton University Press, 1957) p. 42.
- (13) J. M. Synge: The Complete Plays, op. cit p. 34.
- (14) Eugene Benson: J. M. Synge, op. cit p. 57.
- (15) Nicholas Grene: J. M. Synge, op. cit p. 54.
- (16) Bonamy Dobree: «Sean OCasey and the Irish Drama» in Renald Ayling (ed.) Sean Ocasey (London: Macmillan and Co. Ltd, 1969) p. 92.



الحرب العامة

مسرحية هزلية من فصل واحد

تأليف الأديب اليوغسلافي :
برانيسلاف نوشيتش
ترجمة وتقديم :
د. جمال الدين سيد محمد

لاخلاف على أن الأديب اليوغسلافي برانيسلاف نوشيتش (١٨٦٤ - ١٩٣٨م) هو بحق عملاق الكوميديا اليوغسلافية الذي لم يقتصر نشاطه الأدبي على فن معين من الفنون الأدبية. بل اتسع وامتد ليشمل الروايات والأقاصيص والمذكرات والمقالات الأدبية والمسرحيات بنوعها الكوميدي والتراجيدي. وقد كان نصيب المسرح من مؤلفاته كبيرا، ولاقت معظم مسرحياته استحسانا كبيرا من الجماهير وهي لا تزال تحقق نجاحا عظيما حتى يومنا هذا.

وقد حظيت المسرحية الكوميدية بالنصيب الأكبر من مؤلفات نوشيتش . وقد لجأ إليها أولاً لأنه يتمتع بموهبة الفكاهة ، وثانياً لأنه أدرك أن المسرحية الكوميدية تستطيع أن تقول ما لا يمكن قوله صراحة . وظل صديقاً لها فترة من الوقت برغم علمه بما تجلبه من المتاعب في بعض الأحيان ، ثم هجرها فترة طويلة بعد أن ذاق مرارة الحبس واستبدل بها النكتة والفكاهة .

ولقد نادى نوشيتش بالتغيير من خلال مسرحياته وعلى لسان أبطاله مؤمناً بأن ذلك من واجباته الأساسية ، ذلك لأنه كان يعتقد أن كاتب الكوميديا والناقد الأدبي كلاهما كمشخص المرض في مجال الطب . وعندما يكتشف الناقد المكان المصاب فعلى الجراحين الاجتماعيين أن يقوموا بواجب استئصاله .

لقد حمل نوشيتش لواء النقد والسخرية من التأخر والتخلف اعتقاداً منه بأن الشر لا يمكن أن يدوم . وهكذا استغل موهبة الفكاهة في نفسه وراح يسخر من نقائص وعيوب المجتمع اليوغسلافي في زمنه ، فخرجت له مسرحيات أوقفت النقاد والقراء والمشاهدين على فنه ووضعت اسمه في عداد الكبار من كتاب المسرحية في العالم .

شخصيات المسرحية

أرسا	
بوبوفيتش	: ضابط بالمعاش
تشيتش	: موظف بالمعاش
ميتا بومارشيه	: تاجر
ماريا	: زوجة أرسا
ميليتسا	: ابنتها
هيلان	: ابن ميتا وهو يعمل موظفاً بأحد البنوك
	: خادمة بمنزل أسرة بوبوفيتش

تجربى أحداث المسرحية فى السنوات الأولى بعد عقد الهدنة

(حجرة عادية لسكان المدن، لها بابان، أحدهما فى العمق والباب الآخر على الجانب الأيسر، وبها نافذة على الجانب الأيمن. وبجانب الحائط الأيسر توجد «كبة» جلوس ذات مساند عالية، وأمامها توجد منضدة مربعة مغطاة بمفرش يدوى قصير يغطى المنضدة فحسب دون أن يغطى جوانبها، وبجانب المنضدة يوجد كرسيان، وفى الجهة المقابلة بجانب النافذة المفتوحة يوجد «فوتيه» قديم. وفى العمق من ناحية اليمين توجد منضدة مستديرة مغطاة بمفرش جاهز من القماش يغطيها حتى الأرض. وعلى هذه المنضدة يوجد بعض الصحف القديمة وقبعة «أرسا» وعصاه. وتوجد على جميع الجدران، وفى كل مكان خالٍ منها، خرائط لميادين القتال العالمية مثبتة بدبابيس الرسم وعليها خطوط حمراء وزرقاء).

أرسا : (يجلس بجانب المنضدة الأمامية ويقرأ الصحف وهو يزجر لدى قراءته لبعض الفقرات، وعلى المنضدة يوجد فنجان القهوة الذى شرب منه القهوة منذ قليل).

ماريا : (تأتى من الحجرة فى اليسار وهى تكمل ارتداء القفازات وقد ارتدت القبعة وتحمل الشمسية تحت إبطها) إسمع يا أرسا، لقد وضعت الشراب لكى يصبح مثلجا.

أرسا : حسنا فعلت. ولكن ربما أصبح الشراب حامضا بعض الشيء، و.

ماريا : سأقول لكاتا أن تشتري زجاجة صودا فوارة، سيكون طعمه جيدا بالصودا.

أرسا : أجل. سيكون طعمه أفضل بالصودا. أنتم ذاهبون؟

ماريا : لكى نبتعد فحسب. أعتقد أنه من الأفضل ألا نكون موجودين بالمنزل حتى يمكننا أن نتحدثا على انفراد. أنت أبوها وهو أبوه والأمر يخصكما أنتما، وبعد انتهاء حديثكما تبدأ همومنا نحن الأمهات.

- أرسا : سيمضى زمن طويل فيما بين انتهاء حديثنا وبين ابتداء هذه المهموم .
- ماريا : وما يدريك يا أرسا، ربما تتوصلان إلى اتفاق .
- أرسا : أظن أنه سيتقدم للخطبة اليوم ؟
- ماريا : لا أن يتقدم للخطبة ، ولكن أن يتحدثوا . . وبعد ذلك يسهل التقدم للخطبة .
- أرسا : حسن . حسن . ليكن الأمر كذلك مادمتم قد رتبتموه على هذا النحو . وإلى أين أنت ذاهبة ؟
- ماريا : تعلم ، اتفقنا مع العريس أن ينتظرنا في ميدان تيرازيا لى يصحبنا إلى معرض الصور وقد نقضى هناك نصف ساعة ثم سنعود معه إلى هنا . وإذا ما أنهيتما الأمر حتى ذلك الحين نهاية سعيدة ، وإذا ما رتبتما كل شيء وإذا ما توصلتما إلى اتفاق . . فمن يعلم فقد يحدث اليوم أن يقبل زوج ابنتك يدك .
- أرسا : هيا ، هيا . . بمشيئة الله !
- ماريا : إنظريا أرسا . أرجوك ، كما تعلم فالموضوع يتعلق بسعادة ابنتنا ، والشاب طيب وشريف ، وهناك اعجاب متبادل بينهما ، والخطبة هى آخر شيء ، إنها أمر شكلى فحسب . أما الأمر الرئيسى فهو ما سيجرى بينكما اليوم من حديث . وانظر إلى زمننا الحالى . إنه من العسير الآن أن تتزوج الفتاة فلا ينبغى ترك الفرصة .
- أرسا : فيما يتعلق بى ، أقول لك الحق أن الشاب يعجبنى أنا أيضا . حقيقة أنه قصر بنظرونه ومعطفه فأصبح أشبه بالديك الصغير ، ولكن بإمكانه أن يفعل ذلك فهو موظف بأحد البنوك . وهو طيب ويحصل على راتب جيد . ولكن فيما يتعلق بأبيه . .
- ماريا : ماذا بك الآن ؟ ماذا لديك ضد أبيه ؟ أرجو لانه بقال .
- أرسا : ليكن بقالا ، فيما يهمنى أنه بقال ؟ اننا لا نزوج الابنة له بل نزوجها لابنه .

- ماريا : فماذا إذن؟
 أرسا : انه لا يعجبني . لا أعلم السبب ولكني لا أطيقه ! لقد هرب إلى فرنسا خلال الحرب . ربما كان يجلس هناك في إحدى القرى ونسى الآن لغته الصربية وكل كلمة ثالثة من كلامه هي «وي» أو «ميرسي» . إنه يتظاهر بأنه قد تعلم الفرنسية . ثم أن بقاته كانت تسمى قبل الحرب بقالة «في الربيع» . والآن أزال هذا الاسم وكتب «بومارشيه» .
- ماريا : فماذا يهمننا ذلك؟
 أرسا : لا يهمني ولكنهم يسخرون منه وينادونه ميتابومارشيه . وابتكت أيضاً ، فيما بعد سيطلقون عليها زوجة ابن بومارشيه ، ويمكن أن ينادوني أنا أيضاً بذلك . .
- ماريا : إيه ، إيه !
 أرسا : لقد شوه شكله . قص شاربه ويحمل باستمرار قاموساً فرنسياً في جيبه .
- ماريا : كفى ، كفى ، أنت تهاجمه وكأنه أسوأ شخص ، ومن يعلم فخلال نصف ساعة يمكن أن يصبح قريبك . وفي النهاية . ماذا يفيدنا كل هذا؟
- أرسا : أجل . انني أقول فحسب . فكما تعرفين ، لا أحب أن يثير الانسان ، وهو كبير في السن ، المشاكل .
- ماريا : هاأنذا سأتأخر بسبب انتقاداتك هذه . وقد تواعدنا في الرابعة (تريد أن تذهب) .
- أرسا : حسناً ، هيا اذهبي .
- ماريا : ولكن ، اسمع يا أرسا ! أرجوك ألا تغضب إذا رجوتك شيئاً .
- أرسا : ماذا ، ثانية؟
- ماريا : حينما يأتي الرجل وحينما نتحدثان عن الموضوع ، أرجوك أن تمتنع

بقدر استطاعتك عن الحديث عن الحرب .

: ها هي الآن! .. ولماذا؟

: لا تغضب يا أرسا . ولكني أعلم أنك حينما تبدأ الحديث عن هذا الموضوع فانك لن تنطق بكلمة عن الموضوع الأصلي :

: ياه .

: ثم أنك لا تعرف كيف تتحدث بهدوء عن الحرب .

: (في غضب) كيف لا أعرف؟

: هكذا، يملكك الانفعال الشديد .

: هذا فحسب حينما أغضب .

: أنت تغضب على الدوام ، وحينما يملكك الانفعال الشديد تحدث ثورة بالمنزل . ألم تحطم لى من قبل هذه الزهرية؟

: هذا شيء آخر . . لقد كان هذا بسبب سوهوملينوفا .

: أبسيه تحطم زهرية . وحينما غضبت من أجل ذلك الـ . . . ما هو اسم ذلك الشخص الذى غرق؟

: كيتشنر، فماذا؟

: من أجله حطمت لى دورقا للمياه .

: وكيف لا يغضب المرء وهو لا يريد أن يهبط إلى البرحتى يكون ظاهرا وإنما حاصر تلك السفن فى الدردنيل ، وكأنه وضع اللجام فى فمه وأخذ يهدد الألمان بذيله . ولو أنه هبط إلى البر لاختصر من الحرب سنة كاملة . لاننى أطرح عليك سؤالاً : من أين يتم الاستيلاء على القسطنطينية؟ (يزداد انفعاله تدريجيا ، وعند هذه الكلمات ينهض من على الكرسي الذى كان يجلس عليه حتى الآن) هيا ، قولى لى : من أين يتم الاستيلاء على القسطنطينية؟ من البريا عزيزى . . ثم تدفعين الجياد مباشرة إلى أياصوفيا (يقترب من إحدى الخرائط الجغرافية) . كان ينبغي الرسو هنا (يضع راحة يده على كل

شبه جزيرة البلقان) أتفهمين؟ لا أسألك عن المكان، فأمامك أماكن عديدة، هذا شأنك أنت، فأنت خبيرة. إصداري الأوامر وأنا سأرسلو. . ولكن حينما أرسو وحينما أكون بالفعل على الساحل فساكون عندئذ أنا الخبير. ولكنه لا يريد من البحر. هيا قولي لي، هل استولى محمد من البحر على القسطنطينية؟

ماريا : ها أنت يا أرسا. أقول لك، لقد عانيت وتحملت في المنزل أثناء استمرار الحرب وكنت أظن أنه عندما تنتهي ستهدأ! وأنت. . انظر فحسب إلى منظر جدران منزلي لم تعد هذه تشبه حجرة في منزل عائلي بل مكتبا لرئيس العمليات. لقد انتهت تجنيد العالم كله وما زلنا نحن فحسب المجندين. ولو قلت أنك كنت في الحرب لكان بالامكان أن نغفر لك ولكنك قضيت فترة الحرب كلها في «البدروم»، والآن تقوم بقيادة جميع الجيوش الأوروبية. وها هو السيد جورا اشترك في جميع الحروب وحصل على ثلاث ميداليات نظير شجاعته وأصيب بجراح، وحينما يأتي يتحدث بشكل عادي مألوف.

أرسا : كفى، كفى. . . أنا على الأقل أتحدث عن الحرب، وكل العالم لا يتحدث إلا عنها بينما أنت تتحدثين عن «التلي والطرشي» تفتحين فمك ولا يمكنك أن تتوقفي.

ماريا : حسنا، لن أتكلم ولكن أرجوك ألا تتكلم أنت أيضا. حينما نكون بمفردنا أوافق على أن تحدثني ولكن حينما يأتي الضيوف. . . .

أرسا : تعودين ثانية وكأنني. . .

ماريا : لا. . ولكني أقول لك لكي أنبهك فحسب. الناس قادمون لكي يتحدثوا عن ابتك لا عن الحرب.

أرسا : أى ناس، السيد ميتا؟

ماريا : طبعاً هو. ولكن سيأتي معه السيد تشيتش. أنت تعلم أنها لا

- يفترقان وأنه لا يفعل شيئا إلا إذا تشاور مع السيد تشيتش .
- أرسا : يا لنصاحته ! أولا، تشيتش ليس بارعا . لقد فقد صوابه تماما . .
- ماريا : عدت ثانية . . .
- أرسا : لقد فقد صوابه تماما . لا يمكنك أن تتحدثي معه حديثا لائقا . لقد خلط هذا الرجل كل شيء ، الحرب التركية والبلغارية والثورة الأرناؤطية ، وخلط الحرب الأوروبية وجعل منها مزيجاً . اللهم احفظنا ، لقد اختلطت أمور كثيرة في رأس هذا الرجل .
- ماريا : حمدا لله أنه . لم يختلط كل شيء في رأسه ، وأنا لا ألومه . وفيما عدا ذلك ، يقولون أنه رجل عاقل ، لقد خلط فحسب هذه الأمور المتعلقة بالحرب .
- أرسا : أجل ، انه عاقل فيما عدا ذلك . ولكن ماذا يفيد هذا ما دام يخلط الأمور .
- ماريا : أنت لابد أن تنتقد كل إنسان في أمر من الأمور . هذا يتحدث الفرنسية ويقص شاربه ، وذلك يخلط الأمور . وأنت ، ها أنت لم تعد كما كنت من قبل . وحالك أنت أيضا مشابه لحالهم . فانت في كل شيء طيب وعاقل ولكن حينما تتحدث عن الحرب ليحفظنا الله عندئذ . كما ترى ، كل شخص له عيبه الذي أصابته به هذه الحرب . .
- أرسا : (يقاطعها) ذلك لأنها استمرت فترة طويلة ، ولكن لو كان الحلفاء قد وافقوا على . . .
- ماريا : استحلفك أيها الرجل أن تترك هذا الموضوع . كفاني هذه الحرب ، لقد فاض بي منها . فكر في سعادة ابتك وكف عن ذلك . على الأقل لا تتحدث عنها اليوم حينما يأتيك الضيوف . هل تعدني بذلك يا أرسا؟
- أرسا : أعدك بماذا؟

- ماريا : بألا تقول كلمة عن الحرب حينما يأتيك الضيوف .
- أرسا : حسنا، حسنا! أنت تعتقدين ثانية أنني بمجرد أن أفتح فمي لابد أن أتحدث عن الحرب .
- ماريا : هيا نرى اذن (تتجه إلى الباب الأيسر) يا ميليتسا، أنت جاهزة يا حبيبتي؟
- ميليتسا : (من الحجرة) سأحضر فوراً! (تدخل) .
- ماريا : (مخاطبة ميليتسا) هيا بالله عليك، ليس من اللياقة أن ينتظرنا الرجل كل هذا الوقت .
- ميليتسا : (سرا لأمها) هل قلت له؟
- ماريا : (سرا أيضاً) أجل!
- ميليتسا : (مثلما سبق) وهل وعدك؟
- ماريا : (تومئ رأسها بانه قد وعداها) .
- ميليتسا : (مخاطبة أرسا) نحن ذاهبتان يا والدى الى المعرض .
- أرسا : (كان خلال حديثهما يدرس الخريطة) آه . . . هيا، هيا!
- ميليتسا : (تقبل يده) سنعود سريعا!
- ماريا : لا تحمل هماً لشيء . سأمر كاتا بان تحضر لك كل ما يلزم حينما يحضرون .
- أرسا : حسن . حسن!
- ماريا وميليتسا (تنصرفان) .
- أرسا : (يمر بأصبعه على الخريطة ويتوقف عند بعض الأماكن وهو يزجر) .
- كاتا : (تحمل الصينية وعليها أكواب وتضعها على المنضدة وتأخذ قدح القهوة) .
- أرسا : ما هذا؟ (ينظر ويتذكر) آه . أجل!
- كاتا : (تتجه للخروج) .
- أرسا : الـ . . . أين قلت يا كاتا أن زوجك قد قتل؟

- كاتا : في الحرب البلغارية يا سيدى، يقولون في بريجا لنيثسا.
- أرسا : (يستدير إلى الخريطة) أجل، في بريجالنيثسا. (يعثر بأصبعه على بريجالنيثسا). لقد كانت معركة شديدة وهجوم مفاجئ.
- كاتا : لا أعلم.
- أرسا : أجل، أجل، كان هجوما مفاجئاً. حقا كان هجوما مفاجئاً. مادمت تنتظرين فعليك أنت أن تهاجيه إذا كنت تريدين ألا يهاجمك: يقال انه لا يمكنه أن يهاجمنى لانه حليف. أى حليف بالله عليك. لا يوجد اليوم حلفاء. أنا أحتاج إليك، اذن فنحن حلفاء، وإذا لم أكن فى حاجة إليك فلنسنا بحلفاء. هذا هو الأمر!
- كاتا : لا أعرف ذلك يا سيدى!
- أرسا : (يوصل حديثه دون أن يلتفت إليها) لانه لو أننا هاجمنا لكنا خلال يومين (يستولى عليه الانفعال) استولينا على مواقع السلطان وعلى أو سوجوفو ولأغلقتنا فى اليوم الثالث مضيق الدردنيل وانتهى الأمر.
- كاتا : (تدهش. كأنها تريد أن تنصرف)
- أرسا : أعلم ماذا تريدين أن تقولى، تريدين أن تسألى فيما يتعلق بأوروبا؟ أى أوروبا؟ وماذا تريدين إلى الأبد بأوروبا تلك؟ لا توجد أوروبا، أوروبا غير موجودة! (يصيح فى وجه كاتا) أنفهمين، إنها غير موجودة!
- كاتا : معذرة، لقد غضب سيدى، وأنا ليس لى ذنب!
- أرسا : (يتبسه) آه، أجل... لا شيء، لا شيء اننى يا كاتا أتحدث هكذا لنفسى... ال... أحضرى الشراب!
- كاتا : (تتجه للانصراف) حتى لا يصبح ساخنا يا سيدى، سأحضره بمجرد حضور الضيوف.
- أرسا : أجل، أجل. من الأفضل اذن أن تحضره حينما يأتى الضيوف.
- كاتا : (وهى على الباب) انظر، هاهم يا سيدى (مخاطبة أولئك الأشخاص

الموجودين بالخارج) تفضلوا!... أجل. انه هنا (تسمح لهم بالدخول وتنصرف هي).

ميتا : (منظره كما وصفه أرسا في المشهد الأول. انه قروى يريد أن يكون مهذبا وقد شذب شاربه ويحمل قاموسا في جيبه) «بو نجور» يا سيد أرسا.

أرسا : (يتظاهر بالاندهاش) أوه، تفضلوا. انظر، انظر. وها هو السيد تشيتش؟

تشيتش : (وهو سيد مسن ومهذب وأصلع ويرتسم الضجر على وجهه) نهارك سعيد يا صديقي العزيز (يتصافحان).

ميتا : جئنا في زيارة قصيرة. منذ فترة وأنا أدعو السيد تشيتش لكي نزورك لكي نحتسى كأسا من شرابك الأبيض المشهور (يقول بالفرنسية) كأسا من شراب سميدروفو، من فضلك!

أرسا : ولكن حظكما سيء، فيبدو أنه قد أصبح مر المذاق قليلا. ولكن يمكن شربه بالصودا.

تشيتش : من الأفضل عدم شربه صافيا في هذه الحرارة.

أرسا : تفضلا، تفضلا بالجلوس. (ميتا يجلس على الكنبه والسيد تشيتش يجلس على الكرسي الموجود عند رأس المائدة متجها بوجهه ناحية الجمهور، ويجلس أرسا في الجنب تجاه ميتا) كيف حالكما؟

ميتا : الصحة يا سيد أرسا هكذا. ندعو الله ألا تسوء. والأمور الأخرى....

أرسا : هل الأعمال التجارية ضعيفة؟...

ميتا : لا أستطيع أن أشكو من ذلك. فالحقيقة أنه لا توجد سلع ولكن هناك مكسب.

أرسا : صحيح، هناك مكسب. وكيف حالك يا سيد تشيتش؟

تشيتش : هيه... كيف الحال! قليل من الربو والتهاب الأنف وقليل من

الروماتيزم والأرق، وكما يقولون أتناول كل ذلك الخليط ثلاث
مرات يوميا. لقد تقدم بى السن يا سيد أرسا!

كاتا : (تحمل الشراب والصودا الفوارة وطبقا مملوءا بالبندق وتضع كل هذا
على المائدة).

أرسا : ما هذا يا كاتا؟

كاتا : انه الشراب يا سيدى، وقد وجدت قليلا من البندق وتناوله مفضل
مع الشراب.

أرسا : حسن، حسن. حسن أنك تذكرت.

كاتا : (تنصرف).

ميتا : ها هو الحر قد هاجنا. (باللغة الفرنسية) انه حر شديد!

أرسا : أقول لكم الحقيقة، أنا لا أخرج من البيت. (يصب الشراب) هل
أضيف قليلا من الصودا؟

تشيتش : شكرا!

أرسا : (يصب) تفضلوا، اشربوا.

ميتا : «ميرسى». (وهو يحتسى) والأسرة ليست بالمنزل؟

أرسا : لا. لقد خرجوا. اصطحبهم ابنك إلى أحد المعارض.

تشيتش : والأنسة أيضا.

أرسا : طبعاً!

تشيتش : كثيرا ما يشاهدان معا.

ميتا : ماذا تفعل، ذلك هو الشباب!

أرسا : طبعاً الشباب! (يعرض الشراب على تشيتش) تفضلوا أرجوكم،

اشربوا!

تشيتش : (وهو يحتسى) انه شراب طيب! (يضع الكأس) إذا سمحتلى بوجه

عام أن أتدخل فى شئونكما فأعتقد أنكما لابد وأن تفكرا أنتم الاثنان
فى هذا الموضوع قليلا.

- أرسا : أى موضوع؟
تشيتش : ذكرنا منذ قليل أن الاثنين يشاهدان مع بعضهما كثيرا . وأنا أقول أن أولادكما لم يلتقيا على سوء ولا ينبغي تفريقهما.
- أرسا : (يشعر بالحرج) تفضلوا، اشربوا!
ميتا : «ميرسى» يا سيد أرسا! «ميرسى»! وعلى العموم إذا أردنا أن نكون صادقين فلقد قدمت لزيارتك من أجل هذا السبب . لكى نتحدث يا سيد أرسا، ولما لا نتحدث . لسنا بالنساء حتى نلف وندور طوال اليوم . سنتكلم بصراحة وإذا لم يثمر حديثنا عن شيء فلن يلوم أحدهما الآخر ولن يفسد صداقتنا . (باللغة الفرنسية) الصراحة، والصراحة المباشرة! أليس كذلك يا سيد أرسا؟
- أرسا : أجل . إننى لا أتهرب من الحديث يا سيد ميتا . فكما يقولون، حينما تكون للرجل بنت بالمنزل فلا بد أن يكون مستعدا على الدوام لمثل هذه الأحاديث .
- تشيتش : حقا انه لكذلك!
ميتا : (بالفرنسية) تماما . أقول لكما الحقيقة، اننى لم أهبط عليكما من السماء، لقد فكرت تفكيرا مليا فى هذا الأمر وبحته . لا فيما يتعلق بالمنزل وبالفتاة، حاشا لله، بل هكذا . لا أعرف هل هذا هو وقت الزواج . تعرف الحال، ماكدنا ننتهى من الحرب ولم نرفع رأسنا بعد . ولا يمكن أن تقول انها كانت حربا عادية بل لقد كانت حربا عالمية . مات الكثيرون وحدثت أضرار كبيرة ودمار هائل . (بالفرنسية) الحرب هى الحرب .
- أرسا : والأهم من ذلك، أسألك أنا يا سيدى، ماذا جلبت هذه الحرب؟ لم يتم حل أية مسألة حلا تاما . وكل حل سيجلب معه حربا تالية جديدة.
- ميتا : (بالفرنسية) أوه، أهكذا هو الحال؟

- أرسا : (يسيطر عليه الانفعال بشكل تدريجي) ولماذا؟ أسألك، لماذا يا سيدى؟ هذا سببه أن الحرب قد أديرت إدارة سيئة. وباليته انتتت فى السنة الأولى أو فى السنة الثانية. . .
- تشيتش : كان ينبغى انتهاء الحرب بمجرد أن عبر ولسون نهر المارن.
- أرسا : أى ولسون الذى عبر المارن. إنه لم يعبر أى شىء، أنت. . .
- تشيتش : ليس هو، ولكنى أقول، كان ينبغى عندئذ انتهاء الحرب.
- أرسا : (ينهض) أفهم أنه كان ينبغى ولكن كل واحد منهم كان يجذب شىئا إلى ناحيته. أحدهم اختلق بوجلاند والآخر الدردنيل والثالث جزر مازور، وماكينزن اخترع منطقة البلقان، وكأنه يقول انتظر هنا. لقد أتى هؤلاء بمفردهم ونستطيع فى لحظة أن نطوقهم. ثم هجوم وهجوم ومن وراء ظهرك يعرقلك. وهيا الآن اشرع فى الدفاع إن استطعت. هيا إن استطعت!
- ميتا : صحيح كما تقول، ولكن لتذهب الحرب إلى الجحيم مادامت قد انتهت! لا أحب أن أتحدث عنها. فكما يقولون، لقد فاض بى منها.
- (بالفرنسية) لقد فاض بى منها!
- أرسا : لا تحب أن تتحدث عن هذا الموضوع؟
- ميتا : لا أحب.
- أرسا : حقا لا تحب. هذا هو أسهل ما يقال. لا أحب التحدث. ولكن، انظر، هؤلاء المحايدون هم الذين جلبوا لنا أكبر الأضرار فى هذه الحرب.
- ميتا : (يثور، بالفرنسية) كيف، من فضلك؟ أنا جلبت الأضرار؟
- أرسا : لا أقول أنت، ولكنى أقصد اسبانيا. اسبانيا، على سبيل المثال، هى التى على شواطئها تم تزويد الغواصات، وهولندا هى التى كانت تهرب الأغذية إلى ألمانيا، والنرويج هى التى كانت. . .
- تشيتش : ولذا فإن راسبوتين منع فيما بعد تصدير الطعام من أمريكا.

- أرسا : أى راسبوتين بالله عليك يا أخى ! وفى النهاية، إن الأمر لا يتعلق بذلك. إننى أتحدث عن الحياد، عن اسبانيا.
- تشيتش : عن أسبانيا.. فيما يتعلق باسبانيا يمكن القول بان الجيش الأسباني قد تحمل تحملا جيدا للغاية.
- أرسا : أين تحمل الجيش الأسباني تحملا جيدا للغاية؟
- تشيتش : هناك.. فى جبهة سالونيك.
- أرسا : (فى مرارة) ياه. إلى أين شطحت بالله عليك يا أخى. الجيش الأسباني فى جبهة سالونيك؟ وتحت قيادة من، من فضلك؟
- تشيتش : (يفكر) لا أعلم، إن لم يكن الجيش الأسباني فهو يمكن أن يكون الجيش البرتغالى. أعلم أنه جيش من الجيوش، وإذا أمسكت لى هكذا بكل صغيرة فانه يتملكنى الاضطراب. ولقد تضخمت رأسى من تلك الأحداث والأسماء، لا أستطيع ان أعيها أكثر من ذلك.
- ميثا : ولذا فانه من الأفضل ألا نتحدث عن ذلك (بالفرنسية) لقد انتهت الحرب!
- أرسا : (مخاطبا تشيتش) لا تستطيع أن تعى! هناك أمور لا بد وأن تعيها. لا بد أن تحفظ تاريخ ذلك اليوم الذى عبر فيه ماكينزن نهر الدانوب...
- تشيتش : أجل، انه السادس من نوفمبر.
- أرسا : أى سادس من نوفمبر
- تشيتش : السادس من نوفمبر عام ١٩١٢.
- أرسا : ياه. لقد شطحت! فى السادس من نوفمبر عام ١٩١٢ كانت معركتنا فى بيتول.
- تشيتش : هذا هو ما قصدته.
- أرسا : يا سيدى، هذا ليست له أية صلة بما نتحدث عنه.. أجل، لا صلة له.. ها أنت قد أخرجتنى عن طورى ونسيت الموضوع الذى كنا

- نتحدث عنه .
- تشيتش : لا أعلم . . أعتقد أننا كنا نتحدث عن حصار بشميسلا .
- أرسا : ها أنت ثانية !
- ميتا : كنا نتحدث بوجه عام عن الحرب ، عن الحرب العالمية (بالفرنسية) الحرب العالمية . ولكن يكفي ما قلناه عنها .
- أرسا : (في مرارة . بالفرنسية) الحرب العالمية ، الحرب العالمية ! ليست هذه يا سيدى الحرب العالمية ، بل انها حرب عالمية لم يكن هناك مثلها منذ القدم . ليست هذه يا سيدى حربا عادية بل مذبحة دموية لا مثيل لها ، ولم تهلك فيها فحسب الجيوش ، بل وهلكت الشعوب كذلك ، ومات أولئك الذين لا يدافعون والذين لا يهاجمون والذين لا يناضلون .
- تشيتش : أجل ، من الطائفة !
- أرسا : من الطائفة ، أجل من الطائفة . ألم يصبوا على الأبرياء رصاص الرشاشات والقنابل ؟
- ميتا : آه . حينما أتذكر فحسب المخبأ في «البدروم» !
- أرسا : حقا . . «البدروم» . لانه ماذا يمكنك أن تفعل غير ذلك ، بأى شيء تدافع عن نفسك ؟
- تشيتش : يمكن بـ
- أرسا : بماذا ، من فضلك ، بماذا يمكنك وبأى سلاح وبأية وسائل بينما من فوقك ، من الهواء ، ينثرون عليك تلك الابر المميتة ؟ تفضل اذن ودافع عن نفسك . . كيف ؟ تفضل وضح لى كيف ستدافع عن نفسك بينما هذا يهطل عليك كالطر . أو ربما تظن أنه بإمكانك ؟ حسن ، هيا تفضل دافع عن نفسك (يمسك حبات البندق بيديه وينثرها على تشيتش وعلى ميتا . والاثنان يشوران ويحجان رأسيهما ويحميان وجهيهما بأيديهما ، وفي النهاية يخفيان رأسيهما تحت المنضدة

وأرسا مستمر في أخذ حبات البندق ونثرها عليهما) لا توجد يا سيدى
وسيلة تحمى بها نفسك، أحب أن أرى كيف ستحمى نفسك.

ميثا

: ولكن أرجوك يا سيد أرسا!

أرسا

: تخفيان رأسيكما، أعتقدان أن هذا سيفيدكما. انه لا ينفع يا سيدى!
يصلك في الخندق ويصلك في «البدروم».

لا يجدى أن تختبئ. (يتوقف عن القاء البندق).

ميثا

: (يرفع رأسه) أرجوك يا سيد أرسا! (بالفرنسية) أرجوك.

أرسا

: حسنا! أنتم، على سبيل المثال تعتقدان في الطائرات. ولكن في هذه
الحرب كانت هناك أسلحة أكثر إيلا ما. وأسألکم يا سادة، أين مؤتمر
«هاج» هذا، أين حلوله وقراراته؛ لقد أصدرتوا قرارا بعدم
استخدام رصاص دمدم. وياله من قرار عظيم. إن رصاص دمدم
يا سيدى كالزهور، فهو يقتل رجلا واحدا الرصاصه منه لا يمكنها أن
تقتل أكثر من رجل واحد. وفي النهاية فذلك الشخص الذى يطلق
رصاص دمدم معرض هو نفسه للخطر. إنه لا يختفى ويحارب
كجندى. ولكن ماذا سنفعل إزاء تلك الوسائل التى تقتل جماعات
كاملة، وهم لا يموتون خلال المعارك. ماذا سيقول مؤتمر «هاج»
عن استخدامهم الغازات الخائفة في هذه الحرب. ولم يحرك أحد
اصبعه احتجاجا على ذلك.

تشيتش

: لقد احتجاجوا!

أرسا

: من؟

تشيتش

: لا أتذكر، لا أستطيع أن أتذكر..

أرسا

: هذا هو ما لا يمكنك أن تتذكره! وماذا كان الرد على هذا
الاحتجاج؟ لقد اخترعوا وسيلة أكثر سوءا. لقد اخترعوا الغازات
الحارقة. لبيب من النار يلقونه على وجهك من أجهزة معينة. وكيف
يستطيع الانسان أن يحمى نفسه هنا؟ ليست هناك وسيلة، أتفهم،

ليست هناك طريقة. يلقي على وجهك وعلى ملابسك وكأنه يلقي من خرطوم. ويلقى ويلقى. وتفضل أنت اذن ودافع عن نفسك (يحطف زجاجة الصودا الفوارة ويبدأ في نثرها على ميتا) تفضل، حاول أن تحمي نفسك.

ميتا : ولكن أرجوك يا سيد أرسا.

أرسا : (يستمر في النثر عليه وعلى ملابسه ورأسه ووجهه) تفضل، إحم نفسك إن استطعت. هيا، لماذا لا تحمي نفسك. (يلتفت إلى تشيتش) أوعيا تظن أنه بإمكانك أن تحمي نفسك؟

تشيتش : (ينهض من مكانه) أنا لا أظن شيئا. أعترف بأنه ليس بإمكانى حماية نفسي. (ينهض ويجلس على «الفوتيه» الموجود بجانب النافذة والبعيد عن المنضدة).

ميتا : (وهو يحفف وجهه بعد أن ترك أرسا زجاجة الصودا الفوارة) أرجوك يا سيد أرسا الا نتحدث بعد ذلك عن الحرب لأن هذا يتجاوز كل حد. (بالفرنسية) لقد تجاوز الأمر حده يا سيد أرسا!

أرسا : معذرة لقد نثرت عليك قليلا. أرجوك أن تسامحني! ولكن لا يمكن... لا يمكن ألا يغضبني هذا. لانه في نهاية الأمر إلى أين يقود ذلك؟ حتى ولو، على الأقل، توقف الأمر عند هذا الحد. ولكن لا يا سيدى! لقد اخترعوا الغواصات واخترعوا السفن التي تختفى تحت الماء في جبن وتهاجم بخسة وغدر. ولماذا؟ لكى يتم اغراق ألفين أو ثلاثة آلاف نفس دفعة واحدة. لا تكفيهم كل تلك السبل التي كانوا يقتلون بها حتى الآن، لأنه ماذا يعنى بالنسبة لهم مائة وخمسون قتيلا. إنه رقم صغير. لكى تقتل ألف شخص تحتاج إلى قتال يستغرق خمسة أيام. وهذه فترة طويلة. ينبغى القتل بأسرع من ذلك. لذا خذ الغواصات التي تقتل ألفى نفس خلال خمس دقائق.

- تشيتش : والألغام أيضا .
- أرسا : الألغام؟ الألغام ليست شيئا .
- تشيتش : كيف ليست بشيء ، وبسببها غرقت تلك السفينة التي غرق عليها بيتان هولفر .
- أرسا : أى بيتان هولفر ، لقد غرق عليها كيتشنر .
- تشيتش : أجل ، كنت أقصده .
- أرسا : الألغام شيء آخر . أضعها وأنت يا أخى لا تقترب منها . هذا شيء آخر . أعلم أنه توجد هناك ألغام فأحاسب وأحترس وأراعى ألا أقرب . وإذا ما اقتربت فهذا هو جزائى . ولكن هذه تبحث عنك وتسير تحت الماء وتبحث عنك . أنت لا تتوقعها . تجلس فى هدوء . انتظر من فضلك ! (يذهب ويأخذ عصاه التي كانت موجودة بجانب الكرسي عند الباب ويعود ويجلس إلى المنضدة ويضع العصا تحت المنضدة) ها أنت تجلس ولا تتوقع وهى تحت الماء وفجأة تضربك ! (يضرب ميتا بالعصا على قدميه) .
- ميتا : آى !
- أرسا : ها أنت ترى . لا تتوقع ولا يمكنك أن تحمى نفسك . تفضل احم نفسك إن استطعت . (يلوح بالعصا تحت المنضدة) .
- ميتا : (يرفع قدميه على الكنبه) ولكن أرجوك يا سيد أرسا . إهدأ بالله عليك ، إننا لم نحضر هنا لكى نحارب . (بالفرنسية) يا إلهى .
- أرسا : تفضل احم نفسك . دعنى أرى كيف ستحمى نفسك !
- ميتا : (وقد رفع قدميه على الكنبه) أعترف . بالله عليك يا أخى أعترف أننى لا أستطيع أن أحمى نفسى .
- أرسا : (يتوقف) حقا لا تستطيع . ولماذا لا تستطيع؟ . . لانه ضرب بخسة وغدر . . وتظن أن هذا هو كل شيء؟ (يضع العصا بجانب الكرسي الذى كان يجلس عليه تشيتش)

- ميثا : (يريد أن ينزل قدميه من على الكنبه) أهناك شيء آخر؟
- أرسا : ماذا تسأل؟ أهناك شيء آخر؟ هناك يا سيدى!
- ميثا : (يتنفض ويجمع قدميه ثانية) حسن، ليكن هناك. ليس من اللازم أن نجرب جميع أنواع الأسلحة! (بالفرنسية) كفى، كفى!
- أرسا : (دون أن يستمع إليه) أهناك؟ (يلتفت إلى تشيتش) انه يسأل أهناك شيء آخر؟ (يصيح) والدبابه يا سيدى؟ أسمعت عن الدبابه؟
- ميثا : سمعت، فلتذهب إلى الجحيم، سمعت. (يرفع قدميه في خوف وحذر)
- أرسا : سمعت إذن عن الدبابه؟
- تشيتش : يقولون انها صنعت الأعاجيب فى ألبانيا.
- أرسا : ها هو الآن، أية دبابه فى ألبانيا! أتعلم ما هى الدبابه؟ انها يا سيدى أكثر المعدات القاتله دمويه فى هذه الحرب. تصور أنت آلة فظيعة لا ترى ولا تنظر وتطأ وتدمر كل شيء أمامها. تسير وتسير وتهيل الخنادق وتقطع التلال وتطأ الأشخاص وتعجنهم كالقطائر. والأهم من ذلك أنه لا يمكنك أن تدافع عن نفسك لا بالقنابل ولا بالمدفع الرشاش ولا بالبندقية ولا بالسونكى. لا يمكنك أن تدافع عن نفسك بأى شيء. من فضلك، كيف يمكنك أن تحمى نفسك من مصيبة من الصلب لا تملك عينين ولا أذنين وتتغلب وتطأ على نحو أعمى. هيا أرنى كيف يمكنك أن تحمى نفسك! (يخطف العصا من على الكرسي وميثا يرفع قدميه فورا على الكنبه) أظن أنه بإمكانك؟ جميل، لنر كيف ستحمى نفسك. اننى فى شوق لأن أرى كيف ستحمى نفسك (يسير نحو الباب ويأخذ العصا الأخرى التى كان تشيتش قد تركها هناك عند دخوله).
- ميثا : إننا نصدقك! لا يمكننا أن نحمل أنفسنا. (بالفرنسية) مستحيل أن نحمل أنفسنا!

- أرسا : سأريك مثالا فحسب (ينزع من على المنضدة الأخرى المفرش ويضعه على رأسه ويأخذ عصا في كل يد ويحركها في الهواء، ويسير هكذا في الحجرة، ودون أن يرى شيئا يسقط كل شيء أمامه : المناضد والكراسي وكل ما يكون في طريقه وهو يقول في هذه الأثناء) تفضلوا دافعوا عن أنفسكم . تفضلوا إن استطعتم !
- ميثا : ياه . بالله عليك يا أخى (يقفز على الكنبه ويلتصق بالحائط) .
- تشيتش : هذا شيء فظيع ، كأننا في حرب حقيقية ! (يرقد على الأرض وقد حجب جسمه ورأسه وظهره «بالفوتيه»)
- أرسا : تفضل ، دافع عن نفسك !
- ماريا : (تدخل من الباب ومعها مارييتسا وميلان وكاتا والجميع يصابون بذهول من هذا المنظر) .
- ميثا : ادخلوا أرجوكم واعرضوا من جانبي السلام على السيد أرسا وإلا سيضربنا كلنا . أرجوكم ، تقبلوا أن تفاوضوا من أجل السلام . (بالفرنسية) لقد انتهت الحرب !
- تشيتش : (وهو تحت «الفوتيه») ها أنذا أستسلم .
- ماريا : (تقترب من أرسا) يا أرسا بالله عليك !
- أرسا : (ينزل العصي ولكن مازال المفرش يغطيه) ماذا ؟
- ميلتسا : (في هذه الأثناء يقتربان ويرفعان تشيتش من تحت «الفوتيه»).
- وميلان
- ماريا : (ترفع المفرش من على رأس أرسا) أى عجب هذا؟ أتحدثت يا أرسا عن الحرب ؟
- أرسا : (ينظر إلى الفوضى التي صنعها ويلاحظ ميثا الذي لم يهبط بعد من على الكنبه ويلاحظ تشيتش الذي يرفعانه من تحت «الفوتيه» ويشعر بقليل من الخجل) أجل لقد تحدثنا مثل الناس ومثل الأصدقاء كلمتين عن الحرب .

- ماريا : ولم تتحدث كلمة واحدة عن ابنتك؟
- أرسا : آه. أجل (مخاطبا ميتا) وأنت كنت تريد أن تتحدث عن ذلك.
تفضل إجلس!
- ميتا : «ميرسى». لن أهبط من هنا إلا إذا عقدنا سلاما رسميا.
- ميلان : (كان منشغلا حول أبيه) ولكن بالله عليك يا أبي!
- ميتا : كيف بالله عليك يا أبي. . وأنا بسببك كنت سأفقد رأسي. انزعوا
سلاحه حتى أهبط! (بالفرنسية) ليس معى سلاح يا صديقي! (يرفع
يديه فى الهواء).
- ماريا : (تأخذ العصى والمفرش من أرسا وتعطيها إلى كاتا التى تحمل كل
هذا وتنصرف) أهبط من فضلك.
- ميتا : (بعد هبوطه يقترب من أرسا فى ود) الشرط الأول للسلام ألا
نتحدث سويا عن الحرب أبدا (بالفرنسية) أبدا طول الحياة!
والشرط الثانى للسلام أنه مادمننا لا نقدر على التحدث عن مصير
أولادنا فلنترك لهما أن يقررا مصيرهما بانفسهما.
- أرسا : أوافق (يتصافحان وميلان وميليتسا يتبادلان القبلات).
- تشيتش : (مخاطبا المتفرجين) هذه هى حرية تقرير المصير!

ستار



ايهتاع الزمان والمكان في

مزار الحليم

بقلم: مختار علي أبوغالي

منذ بدأ الإنسان الشعر بدأت معه معاناة لعنصري الزمان والمكان، وقد عرف الشعر العربي هذه المعاناة في ما خلف من وقوف على الأطلال، وسنحاول في هذه الإطلالة التعرف على النسق المكاني والزماني في ديوان «مزار الحليم» الذي صدر حديثاً للدكتور عبدالله العتيبي .

وربما استطاع الإنسان التكيف مع المكان، وإذا عجز فإنه يخلق له بدائل من مدن فاضلة يلجأ إليها في الوهم والخيال، ولكن الصراع مع الزمن يبدو أقسى وأمر، وتشد الجياد بوابة الريح . . . ويطوى تحت الرمال العنان ومفتاح الجدلية بين الداخل والخارج يكمن في «بوابة الريح» التي جعلها الشاعر عنوان القصيدة، والتي هي رمز إما للحبيبة، وإما للوطن، وإما للحرية، الأمر سيان، وبغياض هذه الحبيبة يختفي أهم عنصرين في حياة الإنسان: فالزمان يخلو من الزمان، والأوان يمضي قبل الأوان، ومواسم العشق ترتبط بالانكران والجهل،

والمكان يضيق، ويفر من الأرض، والدنان تنكر خمرها، والعنان يطوى تحت الرمال، والخلاصة أن الشاعر يعيش في اللازمان واللامكان.

وهو الصراع الأبدي الذي يصعب حلّه، والارتباط وثيق بين الزمان والمكان بحيث لا يمكن الفكك بينهما، فلا نستطيع أن نتصور زماناً بدون مكان.. ولا مكاناً بدون زمان، ومن هنا كان هذان العنصران من أخطر أنواع الصراع في الإبداع الأدبي وأكثرها تعقيداً، والجدير بالذكر أن كثيراً من الشعراء يعالجون هذين العنصرين دون وعي، ولا بدع فالخلق الشعري يمتاح مادته من اللاوعي، سواء كان هذا اللاوعي فردياً كما نفهمه من «فرويد»، أو كان وعياً جماعياً كما يفهم من تلميذه «يونيغ».

والزمان والمكان الشعريان غير الأماكن والأزمنة المتعارف عليها، فهما يتخلقان في أعماق الفنان بعيداً عن الزمان الميقاتي والمكان الهندسي، لأنها يضربان بجذورهما في الغور النفسي، وحتى لا نستغرق في التنظير نقرأ هذه الأبيات من قصيدة «بوابة الريح».

كل شيء يغيب حين تغيبين .. ويخلو من الزمان الزمان
ويضيق المكان، حتى كأني أحسب الأرض فر منها المكان
ويعز الخيال، وهو لقلبي في احتدام الأسى هو المستعان
في حقول المني أمرٌ كسيراً كمغن قد شل منه اللسان
أنكرتني مواسم العشق جهلاً مثل خمر قد أنكرتها الدنان
كل شيء يغيب حين تغيبين .. ويمضي قبل الألوان الأوان
يختبي العاشقون خلف الحنايا حين ينسى دفء القلوب الجنان

وبجانب هذه الصور الخارجية، نجد صوراً في الداخل تتعامل معها، فالخيال يستعصي على القلب، والشاعر كسير، والمغني قد شل لسانه، والقلوب لا دفء فيها، والعاشقون يختبئون خلف الحنايا، وبالتأمل نجد أن حركة الخيال تبدأ من الخارج بغياب الحبسية، متجهة إلى الداخل، ثم تلوب ثانية في حركة عكسية من الداخل إلى الخارج ملونة بإشعاعات سلبية من المحرض الداخلي، وتصبغ هذا

الخارج بألوانها القائمة، احتجاجاً على غياب الحبيبة.

أما إذا كان المحرض - الذي يمثله ضمير المؤنث المخاطب - متعيناً في الخارج فإنه يدع أثره الحميد في هناءة القلب، التي تنعكس بدورها على الخارج محملة بأريج الداخل، كما تنعكس الظلال على المرايا، وتصيغ الوجود بألوان الداخل، بغض النظر عن الوقائع الخارجية، أي أنها تعيد صياغة الواقع من جديد، وكذلك يختتم الشاعر قصيدته:

كل شيء يعود حين تعودين .. وبأني قبل الأوان الأوان
ويعود المكان رحباً فسيحاً كقلوب أتى إليها الأمان
وهذا تشكيل على النقيض من التشكيل الأول، أي أن الشاعر يعيش زماناً
ومكاناً داخليين يتشكلان حسب الواقع النفسي سلباً وإيجاباً.

* * *

وافتاحية قصيدته «رسالة» - وهي مهداة إلى الدكتور محمد حسن - يتعاقب فيها
المكان عناق الأصدقاء، تقول ديباجة القصيدة:

أخي وصديقي
وأفق شروقي
لك الحب من غير حد
لك الشوق من غير حد
لك الغيم في مقلتي دمة
وخارطة القلب للدمع خد

فنسق العالي: (الأفق - النجم - الغيم) يلتحم بنسق المنخفض (طريقي -
مقلتي - خد) في علاقة إيجابية، فالنجم يضيء الطريق، والغيم يتحول إلى دمة في
المقلة، في حركة هابطة، كما أن الصديق معادل للأفق في حركة صاعدة، والغيم
والأفق متناه في الكبر، والنجم والدمعة متناه في الصغر، والمتناهي في الكبر يقول إن
الكون بداخلنا، والمتناهي في الصغر يكتف الوجود، فالسماوي مع الأرضي والكبير

مع الصغير، الكل في علاقة حميمة، كما يلتئم الداخل (خارطة القلب) بالخارج،
الجميع في عناق، هو ترجمة لعناق الأصدقاء.

فإذا انتقلنا إلى إيقاع الزمان في نفس القصيدة (رسالة) وجدنا الشاعر متشككا
في انتصاره على الزمان، يقول بعد أن عجز النثر عن التعبير:

فصرت إلى الشعر، عليّ به أحسن القول عنك

فهل أستطيع؟

ومن يستطيع؟

فمن يجمع العمر في لحظتين؟

ومن يسكب النهر في قطرتين؟

تعلن هذه التساؤلات الاستنكارية المتلاحقة عن العجز في صراع الزمن،
وللشاعر الحق، ولكن ليس كل الحق، ذلك أن مصارعة الزمن أقسى من مصارعة
المكان، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك، ولكن الموهبة الشعرية الخلاقة تدرك جيداً أنه
لا سبيل إلى النكوص عن مشارف المستحيل، وشاعر مثل أدونيس يلمس هذا المعنى
في قصيدة «أيام الصقر»:

لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الفصول

لو أنني أعرف أن أكلم الأشياء

سحرت قبر الفارس الطفل على الفرات

قبر أخي في شاطئ الفرات

(مات بلا غسل، ولا قبر، ولا صلاة)

وقلت للأشياء والفصول

تواصلي كهذه الأجواء

.....

لو أنني أعرف كالشاعر أن أشارك النبات

أعراسه، قنعت هذا الشجر العاري بالأطفال

سويت كل حجر سحابة

تطر فوق الشام والفرات لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الأجال ..

* * *

والدكتور عبدالله العتيبي يدرك ذلك في سائر القصيدة، فقد استقطب العمر وكثفه في عناصر جمعت بين الزمان والمكان، ومعهما عناصر أخرى من الأشخاص والقضايا، حيث تحدث «عن العمر في مبتداه» و«عن الصحب والدرج والحب والرابطة» وعن مرحلة زمنية ترتبط بقضية دراسية عن «صقر الرشود»، ثم أنهى المراحل بالحديث عن «زمن الجامعة»، وهذا أسلوب الشعر في اختزال الزمن على نحو قريب من لغة الحلم التي تستقطب أطراف الزمن المتناثية في لحظة مكثفة، تتخللها عاطفة جياشة هي المحرض على التجانس، الذي تجاوزت عدواه إلى المكان من جديد، فرأينا العلوهابطاً، والخارج داخلاً، بما يوحد الإنساني بحركة الكون:

وعن نجمة من حدود الشتاء

إلى دفء أحلامنا هابطة

والعاطفة التي تلعب مثل هذا الدور في الصورة الشعرية عاطفة صادقة، وتفصح بحق عن مقدرة الشاعر على التجاوز والتخطي واستحضار اللحظات الهنيئة، والتعامل معها بإخلاص وكأنه ليس في بؤرة الرصد غيرها، وهذا العمري غاية في الطيبة والصفاء.

* * *

وقصيدة «مَنْ؟» من شعر الرباعيات التي عرفها شعرنا العربي خاصة بعد ترجمة رباعيات الخيام، وقبلها بقليل، والقصيدة تسلط الضوء على الجانب الآخر من قصيدة «بوابة الريح»، وكل رباعية فيها تبدأ بأداة استفهام واحدة هي «من»، وجميع التساؤلات منصبة على الآثار السلبية الناجمة عن غياب الحبيبة/ الحرية، ولذا فإن التحولات في عنصر الزمن والمكان مرتبطة بالتغيرات التي تحدث على الرقعة المكانية، ومثال لهذه التحولات ما نراه في الرباعية السادسة:

من سرق البحر من السندباد؟ وحرّم الفجر على شهرزاد؟

من خنق البدر بقلب الدجى لكي يوارى نجمة تستباح؟

فالبدر متناه في الكبر، ونحن نمارس أحلام اليقظة أمام البحر نكون وحيدين، ثم هو في الأدب الشعبي بيئة للكشف والارتياح في الأصقاع النائية على ما عرف من رحلات السندباد البحري السبع، ولكنه في القصيدة مسروق، وسرقته مفردة من مفردات غياب الحبيبة، وعلى هذا النسق غياب الزمان «الفجر»، وهو رمز لكل الآمال المشرقة، وارتباطه بشهرزاد يسبغ عليه بعداً تراثياً من الأدب الشعبي، والسندباد وشهرزاد يجعلان من الزمان والمكان إطارين للأحلام الشعبية، وعلى قدر هذه الأبعاد تحيش النفس الإنسانية سلباً وإيجاباً، وحنق «البدر» إنما هو ستار لدفن الجريمة في «استباحة النجمة»، والظلام معقل الجريمة، و«النجمة» هي الحبيبة التي غابت عن الشاعر فيما مضى.

* * *

وارتباط الزمان بالمكان ظاهرة حية في وعي الشاعر، على النسق الذي بيناه في تفاعل الداخل مع الخارج، فإذا كان المكان أليفاً تحول معه الزمان إلى الألفة، كنتيجة حتمية لألفة الأعماق، ويبدو أن حركة الخيال في عصر الزمن أفقية غالباً، وهذه الحركة الأفقية الممتدة في خط مستقيم مندفعة للأمام، مغرمة بالانتكاس لتحث نوعاً من التردد والتذبذب، يقوم بالمراجعة في تصفيات الحساب مع الزمن، في محاولة للتطهير من بقايا السلبية، وتتم هذه الحركة المتذبذبة في مسرح المكان الذي يقوم بالإضاءة والتنوير، في حركة تتقاطع رأسياً مع حركة الزمن الأفقية، و«صنعاء» وهي تحتل في التاريخ العربي مساحة زمنية ومكانية أليفة، تقوم بهذا الدور الخلاق:

صنعاء والحب والتاريخ والسفر	وألف ألف زمان فيك يختصر
جئناك نلتمس الرجعى لصورتنا	لما تعددت الأشكال والصور
نشكو لعيان دهرأ راح يقذفنا	إذا تساوى لدينا الحلم والحذر
نفر من ذاتنا في كل آونة	وإن فقدنا الخطى صحنا هو القدر
من نام في دعة والدهر مرتحل	ثوى به الأسودان التيه والحذر

وبالتأمل في الألفاظ: التاريخ، السفر، ألف زمان، يقذف، يتلوه، نجتاز كل

حدود، نفر، مرتحل، جئنالك، نجدها تمثل حركة زمنية أفقية ممتدة في اتجاه أمامي، وتقوم كلمة «الرجعي» بحركة الخيال المرتدة في خط السير المعاكس، فهي ممتدة أيضاً وإن كان الامتداد للوراء، والمكان الأليف «صنعاء» هو المحطة أو نقطة الارتكاز التي تقوم بدور الانعطاف الحاد في الحركة الارتدادية، بما تثيره من ذكريات حميمة تساعد على التثام الذات التي تصدعت بعد انسلاخها عن حقيقتها بين الأشكال المتعددة الغريبة عنها.

وانسلاخ الذات حالة داخلية تتمثل في: مضيعون - ظامئون (في أبيات لم نذكرها هنا) - في بله - الحذر - التيه - الخور، ويترتب على هذه الحال الداخلية نوع من الحيرة والاضطراب والتوقف: فقدنا الخطى - نام في دعة، والحيرة والاضطراب في الداخل توازيها في الخارج حركة رأسية هابطة من الأعلى إلى الأسفل في كلمة «ثوى».

ومثل هذا التردد نجده عند التثام الذات بأصلها:

لما استقل سهيل حنّ طائرنا	إلى سماء إليها يرحل القمر
حيث القلوب كما الأفاق صافية	وكرمة الحب للأحباب تعصر
صنعاء ذاكرة الدنيا ومبلوؤها	وأصلنا المتسامي حين نفتخر
إن قيل صنعاء مد الدهر راحته	واسأبقت نحوها الأزمان والعصر
صنعاء.. ويحتشد التاريخ متشياً	بها وتنثال من عليائه الصور

سهيل، سماء، القمر، علوي، وحنين الطائر - وهو هوائي - ورحيل القمر إلى السماء حركة رأسية صاعدة، يقابلها حركة هابطة في انثيال الصور من العلياء، فالحركة مترددة بين العلو والسفل، وفي الوقت نفسه تتقاطع وتتعامد مع حركة الزمن الأفقية في امتداد يد الدهر، وتسابق الأزمان والعصر، والخطان المتقاطعان ينبعان من حركة الداخل الأليف من صفاء القلوب وهنائها في عصير الكرامة، فالداخل المتعاطف والمنجذب مع ألفة المكان هو الذي وحد بين الزمان والمكان، وبين الداخل والخارج في انسجام وتناغم كوني.

* * *

ثم نقرأ عن مكان آخر في ظروف أخرى لتبيين نفس الشيء، تقول البداية في قصيدة «إشارة مهمة»:

عن القدس تسألني الأزمنة .
وكل المسافات والأمكنة .
وكل المساجد . . كل المنائر،
كل القباب التي لفها اليتم
يا للسؤال الذي يطفئ العمر في لجة الانكسار!

وهنا نجد زمانين، الأول زمان عام تشير إليه كلمة «الأزمنة»، وهذا الزمان توجه بالسؤال إلى المكان: القدس - المسافات - الأمكنة - المساجد - المنائر - القباب، والثاني زمان خاص، وهو المتلبس بالعمر، وتؤديه كلمة «العمر»، والزمان العام - حين توجه بسؤاله للفرد الشاعر - اغتال الزمان الخاص، فأطفأ شعلة حياته في اللجة، وإذا بحثنا عن سر الاغتيال وجدناه في «اليتم» الذي أحاط بالمكان، واليتم سمة تنطلق من الخارج لتدخل على الداخل، فاللجة وإن كانت متعينة خارج الذات غير أنها في السياق محسوبة على الداخل، لأنها مضافة إلى «الانكسار».

والملاحظ في الصورة السابقة، أن المكان أرضي، يصعد منه رأس كالمناير، والقباب، وهو ملوث بالهزيمة، ولكن الشاعر حين يستعيد من الذاكرة زمان الانتصار نجد المكان علوياً بهيجاً:

إذا سألتني عنها النجوم التي كبرت في السماء
لأحمد في ليل مسراه . . .
(يا للسؤال الذي يطفئ العمر في لجة الانكسار!).
عن القدس ماذا أقول؟

إذا سألتني عنها الشمس . . الشموع التي أسرجت .
للمسيح ابن مريم في يوم ميلاده . . والدروب التي
شهدت رفعه للسماوات . .

يا للسؤال الذي يطفىء العمر في لجة الانكسار!

.....

وقد كانت القدس نهراً من النور،

تنداح من فيضه كل تلك الشمس التي

تبعث الدفء في الناس والأزمنة.

من ناحية نجد المكان يتعامد مع المكان: النجوم مع مسرى النبي محمد،
الشمس مع المسيح في ميلاده، وكلاهما حركة متعامدة هابطة، ثم الدروب مع رفع
المسيح للسماء، والقدس التي تنداح منها الشمس، وكلاهما حركة رأسية صاعدة،
والصاعد والهابط يتجهان إلى الداخل في حركة إيجابية «تبعث الدفء في القلوب»،
وحركة الدفء تتجاوز القلوب إلى «الأزمنة»، وهذه العلاقة في التركيب اللغوي
تموضع الزمان، بأن تجعله مكاناً يجاور القلب ويصحب عطفه عليه.

وبإعادة النظر في زمان الانتصار نجد أن الشاعر يستخدم في التكنيك الفني
الحوار الداخلي «الديالوج»، باستخدام صيغة التعجب من السؤال المطروح الذي
يطفىء العمر في لجة الانكسار، وقد أشرنا إلى أنه سؤال يغتال الزمن الخاص، ثم هو
يتكرر بنفس الصيغة بين الصور المكانية في صعودها وهبوطها، مما يجعله حركة
اعتراضية تقاطع مع التردد المكاني، ولذلك آثرنا أن نضع هذه الصيغة بين قوسين
ونقترح ذلك على الشاعر، لإبراز التداخل المركب في حركة الخيال بين عنصري
الزمان والمكان، التي تبلغ النهاية في تفاعل الجدلية بين الداخل والخارج.

ومن الوجهة النفسية أشارت هذه الدراسة إلى مقدرة الشاعر في استدعاء
اللحظات الهنيئة من الزمن، وربطها بأماكن الألفة. كما رأينا في قصيدة «رسالة»، مما
يكشف عن مقدرة التجاوز والتخطي، ويكشف بالتالي عن «الطيبة والصفاء»،
ونضيف في النهاية أن التعامل مع إيقاع الزمان والمكان في الديوان، كشف عن ولع
الشاعر بالأنساق الممتدة. بعيداً عن النسق الدائري. مما يكشف نفسياً عن «البساطة
والصراحة»، بعيداً عن المداورة في اللغة الدبلوماسية.

○ ○

الدستور المسرح

○ ○

والمسرح المستزم

بقلم: عبدالمجيد شكوي

عشت سنوات طويلة، هي أحلى وأخصب سنوات عمري في قلب الحركة المسرحية في الكويت، فقد امتدت سنوات اقامتي المتصلة في الكويت مدة تقترب من العشر سنوات. . متذوقاً وناقداً متخصصاً في اكثر من صحيفة ومجلة كويتية، في جريدة أخبار الكويت، ومجلة مرآة الأمة، ومجلة عالم الفن التي تصدرها جمعية الفنانين الكويتيين وفي الاذاعة والتلفزيون تحت اسمين فنيين، الجرجاني، وعطار وأبو عطار أحياناً، ومازلت اعيش عن قرب من تلك الحركة متابعاً بكل ما اوتيت من جهد، وكلما سنحت الظروف بذلك، فإذا كان اللقاء مع عمل مسرحي في أحد المهرجانات المسرحية أو مع إحدى الجولات الفنية الكويتية خارج الكويت وفي القاهرة بصفة خاصة، أجدني في قلب تلك الحركة مرة أخرى، وأجد أن روادها لا يزالون في القلب، وكأنني لم أغادر الكويت يوماً، ولم يغادر أي منهم مكانه من القلب يوماً. وإذا

كان الحديث عن مسرح الخليج العربي، كان للحديث مذاق خاص، أعود معه لأرصد قصة عرق وإصرار وجهد، قصة حب وإخلاص وود، قصة شباب عربي أصيل شقوا طريقاً مليئاً بالاشواك صعوداً بارادتهم الواعية نحو القمة .

والهوى قدر

واليوم اعود لأكتب عن مسرح الخليج العربي مع الاحتفال بمرور خمس وعشرين سنة على انشائه، أعود لأكتب عن أعمال عشتها وعاشتها من بداياتها وهي مجرد تجارب (بروفات) في مقر الفرقة إلى أن تكتمل لها جميع عناصر العرض المسرحي على خشبة المسرح . أعود لأكتب وأنا أحاول جاهداً أن أتجنب مشاعري الخاصة التي يؤججها الحنين وأنحيتها جانباً، وهي محاولة جد مضنية فقد ارتبطت بصداقات وثيقة وزمالة طويلة مع الراحل صقر الرشود، وكل من عبدالعزيز السريع ومحمد المنصور ومنصور المنصور وحياة الفهد وسعاد العبدالله وخالد العبيد وزينب الضاحي ومحمد السريع وصالح حمدان . . إن القائمة طويلة حبيبة إلى نفسي، وماذا أفعل . . والهوى قدر . .

خطوات رائدة

لقد استطعت أن أرصد لمسرح الخليج العربي خطوات رائدة على طريق الفن المسرحي، والفكر الاجتماعي، والفكر السياسي والفكر القومي، والفكر الوطني سواء بسواء، وهكذا أسجل بكل الاعتزاز والتقدير هذه الخطوات :

١ - ان المسرح الذي جمع نخبة من شباب الكويت المثقف الواعي بقضايا مجتمعة المحمل بإرادة التغيير.

٢ - انه المسرح الذي لم ينعزل عن القضايا القومية والذي اتسعت دائرة اهتمامه لتشمل كل ركن من أركان وطننا العربي ينشد لها الوحدة والصمود في وجه أعاصير وتحديات أعداء الأمة العربية .

٣ - أنه المسرح الذي انطلق من هذا المفهوم القومي إلى استقطاب الكتاب والفنانين العرب البارزين الذين يسرون على ذات الدرب فقدم لهم بعض أبرز أعمالهم.

٤ - إنه المسرح الذي لم يتجاهل قضايا المقيمين في الكويت من غير الكويتيين وجعل من قضاياهم بعض محاور اهتماماته.

٥ - إنه المسرح الذي لم يتخل عن الدراسة العلمية والبحث الأكاديمي وهو يواصل مسيرته وبرزت تلك الحقيقة من خلال ما يتم تنظيمه من مواسم ثقافية وندوات وحلقات نقاشية وبحثية لأعماله.

٦ - إنه المسرح الذي طاف بأنحاء الوطن العربي: القاهرة، دمشق، الرباط، بغداد، وأقطار الخليج العربي وغيرها بامتداد أرضنا العربية.

٧ - إنه المسرح الذي استقطب المثقفين والأكاديميين ورجال الفكر واستقطب عناصر ملتزمة من الشباب من الجنسين من محبي المسرح وهواته وفتح آفاق النجومية والنجاح أمامهم.

٨ - إنه المسرح الذي لم يتخل عن مسيرته الجادة التي جعلت منه مدافعاً صلباً ضد أي تخاذل أو تدني أو هبوط بمستوى الفن المسرحي الرفيع.

٩ - إنه المسرح الذي فتح نافذة عريضة على المسرح في المغرب العربي والتجارب المسرحية الرائدة لرواد هذا المسرح.

١٠ - إنه المسرح الذي فتح أيضاً نافذة عريضة على المسرح العالمي وقدم العديد من أبرز أعمال هذا المسرح ولمؤلفين مسرحيين عالميين مثل إبسن وبيرانند للو وجون شتاينبيك، وهنري بيك، وجيرون ك. جيروم.

وقد استطعت أيضاً رصد روح الاخوة وروح الأسرة الواحدة السائدة بين أعضاء هذا المسرح، وإن من يكتب عن هذا المسرح لا يستطيع أن يمر عابراً أمام أحد أبرز نتاج هذه الروح، وأعني بها تأخي الكاتب الفنان الراحل صقر الرشود، والكاتب الفنان عبدالعزيز السريع.

صقر الرشود

لقد اقتحم صقر الرشود عالم المسرح كاتباً وهو بعد دون العشرين إذ كتب مسرحيته الأولى (تقاليد) عام ١٩٦٠ للمسرح الشعبي قبل انشاء مسرح الخليج العربي، وقطع رحلة طويلة على طريق التأليف والإخراج المسرحي، بل والتمثيل أيضاً، ثم مسرحية (فتحنا) ١٩٦١ للمسرح الوطني، ويستمر مشهد العطاء.. أنا والأيام.. المقلب الكبير.. الطين.. الحاجز.. ويكتب الناقد الكبير الأستاذ الدكتور علي الراعي عن مسرحية المقلب الكبير التي كتبها الرشود وهو دون الخامسة والعشرين سنة ١٩٦٥:

« والمسرحية بعد هذا تفعل ما كان يفعله كتاب المسرحية المعاصرة لكي يثروا أعمالهم الواقعية، فتراهم يتخذون وسيلة الرمز المركزي أداة لإثراء المسرحية الواقعية المحدودة الأعماق بحكم نوعها وطريقة علاجها للأحداث - يثرونها برمز مركزي يلخص المسرحية ويعلق عليها. فعل هذا أبسن في مسرحيات مثل «بيت الدمية» و«البطة البرية» وفعله تشيخوف في «بستان الكرز» وفي «طائر البحر» وفعله برناردشو في «بيت القلوب المحطمة» ويبدو من تصفح أعمال الرشود المقتبسة والمكوّنة انه اطلع اطلاعاً بارزاً على أدب الغرب المسرحي وأفاد منه في أعماله»^(١).

بين السريع والرشود

أما رفيق درب صقر الرشود الكاتب الفنان عبدالعزيز السريع الذي قدم أيضاً عدداً من المسرحيات الروائية.. «الجوع ١٩٦٤».. «عنده شهادة» و«لمن القرار الأخير» و«فلوس ونفوس» و«ضاع الديك» وذلك قبل أن ينصهر الصديقان معاً في بوتقة مسرح الخليج العربي ليكتبا معاً بعض أبرز الأعمال المسرحية في الكويت بل وفي وطننا العربي سواء بسواء..

وفي مجال الحديث عن الصديقين الرشود والسريع وأوجه المقارنة بينهما يقول الأستاذ محمد حسن عبدالله:

— أما السريع فمسرحياته تتميز باتساقها الشكلي، بتوازن الشكل الفني، لقيامه على النموذج البشري والفكرة معاً، بحيث لا تطفئ القضية على الشخصية، فهما في حالة من التداخل.

وإذا كان أبطال السريع يصنعون التطور ويخافونه في الوقت نفسه ويتعشرون في تقبله، فإن أبطال الرشود يندفعون إلى الصراخ به وإدانته كل ما ينتهي إلى الماضي، فالرفض والتمرد هو اخص ما يميز مسرح الرشود في كافة أعماله^(٢).

وهكذا سار الرشود والسريع على الدرب معاً وقدموا أول أعمالهما المشتركة «١، ٢، ٣، ٤. . بم» وهي فانتازيا في ثماني لوحات ومقدمة هدفها نقد الحاضر لكنها في نفس الوقت تتصر له وتحذر من التفاخر بالماضي ومجرد العيش في أمجاده.

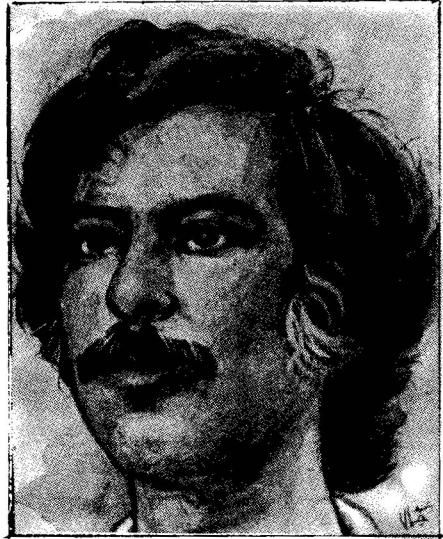
ثم تأتي مسرحية «شياطين ليلة الجمعة»، التي أود أن تطول وقفتي معها قليلاً، فقد جاءت نموذجاً فريداً من ناحيتي الشكل والمضمون، ولعلها في رأيي من أفضل ما أثمر التأخي الكامل بين الرشود والسريع بل وبينهما وأسرّة مسرح الخليج العربي كله، وقد عشت هذا العمل منذ اللحظات الأولى لمولده، عشت كتجارب مسرحية، وعشت ليلة الافتتاح التي أذهلت جمهور المسرح وقد رأوا أمامهم شيئاً جديداً مختلفاً عما ألفوه من أعمال مسرحية، ولسوا شجاعة نادرة في عرض الأفكار واختيار القضايا المطروحة، بل ووجد الجميع أنفسهم أمام مسؤولياتهم تجاه واقعهم بعد أن أيقظت المسرحية في نفوسهم إرادة التغيير.

وأعود بذلك الى الخامس من ديسمبر سنة ١٩٧٣ ليلة العرض الأول لمسرحية «شياطين ليلة الجمعة» وأعود إلى العدد رقم (١١) من مجلة عالم الفن الصادرة في ١٦ ديسمبر ١٩٧٣ وما كتبته عن المسرحية بتوقيع «الجرجاني» وبمقدمة تقول:

— بدأ مسرح الخليج العربي موسمه لهذا العام بمسرحية جديدة في الشكل، جديدة في المضمون، جديدة في أسلوب المعالجة والأداء. . . جديدة في اخراجها. . . جديدة تماماً في كل شيء. . . جريئة تماماً في كل شيء. . . تحكي عن مشكلات الساعة، وقضايا الساعة. . . تلمس أمراض المجتمع وسلبياته. . . بل هي تهز المجتمع



عبد العزيز السريع



هشام الرشود

وسلبياته . . إنها تحكي عن الشياطين . . شياطين ليلة الجمعة وشياطين كل وقت .

وأعود مع الأيام إلى الليلة الأولى للعرض المسرحي :

— المكان . . مسرح معاهد التربية الخاصة . .

— المنظر . . ستارة المسرح لا وجود لها . . المنظر نفسه لم يتخذ شكله بعد . .

قطع من الأثاث مبعثرة دون نظام . . قبل الثامنة والنصف بقليل يظهر بعض الأفراد الذين يتصرفون بعفوية . . يهمسون . . يضحكون . . الصالة ذاتها مضاءة وفي تمام الساعة الثامنة والنصف يبدأ العرض . . عرض المسرحية أو بمعنى أدق يبدأ عرض اللوحات السبع التي يتكون منها العمل ، فالذي يجري أمامنا ليس بالعمل المسرحي التقليدي . . إنما هو شيء مختلف مغاير لكل ما ألفناه هنا في الكويت ، بل وفي أكثر من مكان في منطقتنا العربية . . شيء قد نختلف عليه . . هل هو مسرح الشوك الذي شهدته دمشق؟ . . هل هو مسرح المقهى أو الشارع الذي شهدته القاهرة؟ . . هل هو مسرح بيراند للو . . هل هو مسرح بريخت . . هل هو مسرح غنائي؟ . . بل إننا قد نسأل . . هل هو كوميديا . . أم تراجيديا . . أم فارس؟ . . أم هو المسرح

الشامل الذي يحوي الأغنية والحركة الموفقة واللقاء المنغم والمواقف الضاحكة والمواقف المبكية في ذات الوقت؟ ومع كل هذا الخلاف يبقى مضمون العمل ككل شعاعاً يضيء فكرك . يشدك الى مقعدك . يخاطبك في أعماقك . . فهو يقول الكثير . . يحكي الكثير . . ويدعوك إلى الكثير . .

لقد تناولت المسرحية بكل الوضوح ومن خلال مواقف انتقادية ساخرة عدداً من السلبيات التي يعاني منها المجتمع . . الرجل المناسب . . الروتين الحكومي وما يجري في بعض الدوائر الحكومية . . الموظف الكويتي الذي لا يعمل والموظف غير الكويتي الذي يعمل ويعمل . . المادة ٢٠٦ التي تمنع بيع الخمر وحقيقة ما يجري في الفنادق الكبرى وغيرها . . الاتجاه إلى الوظيفة وإهمال العمل الحر وترك اقتصاص البلد لغير أهله . . الصحافة وأصحاب الصحف وانتخابات مجلس الأمة . . موقف الكويت من القضايا العربية والعالمية، حتى إذا وصلنا إلى اللوحة الأخيرة وهي لوحة غنائية يتم من خلالها البحث عن حل وهو العمل والتعاون واليد في اليد . . المغامرة . . المخاطرة . . الشجاعة . . ويواجهنا زيد (محمد المنصور) وعبيد (خالد العبيد) بالخطاب :

« زيد : لكن يا الأجواد اسمعوا

عبيد : خلوا الرباداة والكسل

ما فاز باللذة رخو

كل الدول والناس تركب الخطر

والي يبي البنية يتعب في المهر .

وتكون الدعوة للعمل والتعاون أوضح ما تكون عندما يصيح كل من زيد

وعبيد معا :

— ربيع تعاونوا ما ذلوا

كل الشدايد تهون لو كان ربعك . .

ربيع تعاونوا ما ذلوا . . » .

وتنتهي المسرحية وجميع أفرادها على خشبة المسرح . . الأيدي معا . . في وحدة
كاملة . . الكويتي وغير الكويتي . . كل من يعيش فوق هذه الأرض الطيبة . .
المجموعة كلها تنشد في حماس :

«بشد العزم والحيل

نقهر كل قهر

ماكو خطر، ماكو خطر، ماكو خطر

ويقول زيد وعبيد معاً :

ربع تعاونوا ما ذلوا . .

كل الشدائد تهون لو كان ربعك . .

ربع تعاونوا ما ذلوا» . .

وتنتهي المسرحية وجميع من في صالة المسرح يرددون مع نجوم المسرحية :

— ماكو خطر ماكو خطر ماكو خطر

ربع تعاونوا ما ذلوا» . .

انهم الملائكة بعيداً عن الشياطين

وأعود لكلمات سجلتها على صفحات مجلة عالم الفن منذ «خمس عشرة عاماً»

اعود لأردد نفس الكلمات :

— تحية منا لنجوم مسرح الخليج العربي

— تحية لكل يد ساهمت في خروج هذا العمل الكبير إلى النور.

— انهم الملائكة بعيداً عن الشياطين .

وأعود لأقولها من القلب :

إنه بكل الصدق التزام المسرح . . والمسرح الملتزم . .

(١) المسرح في الوطن العربي . د. علي الراعي صفحة ٤٠٧ سلسلة عالم المعرفة .

(٢) الحركة المسرحية في الكويت . د. محمد حسن عبدالله صفحة ١٨٩ .